



RENAN SALMISTRARO

Considerações sobre *Malone meurt*  
no contexto do romance francês

CAMPINAS

2012





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

RENAN SALMISTRARO

CONSIDERAÇÕES SOBRE *MALONE MEURT*  
NO CONTEXTO DO ROMANCE FRANCÊS

Orientador: Eric Mitchell Sabinson.

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS

2012

iii

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

Sa35c Salmistraro, Renan, 1986-  
Considerações sobre Malone meurt no contexto do  
romance francês / Renan Salmistraro. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2012.

Orientador : Eric Mitchell Sabinson.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Beckett, Samuel, 1906-1989. 2. Romance – História e  
crítica. 3. Ficção francesa. I. Sabinson, Eric Mitchell, 1949-.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** Malone meurt in the Context of the French Novel.

**Palavras-chave em inglês:**

History of the novel

French novel

Samuel Beckett

**Área de concentração:** Teoria e crítica literária.

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Eric Mitchell Sabinson [Orientador]

Marcelo Moreschi

Carolina Duarte Damasceno Ferreira

**Data da defesa:** 27-09-2012.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

---

BANCA EXAMINADORA:

Eric Mitchell Sabinson

*Eric Mitchell Sabinson*

Marcelo Seravali Moreschi

*Marcelo Seravali Moreschi*

Carolina Duarte Damasceno Ferreira

*Carolina Duarte Damasceno Ferreira*

Marcos Antonio Siscar

\_\_\_\_\_

Miriam Viviana Garate

\_\_\_\_\_

IEL/UNICAMP  
2012

RESUMO: *Malone meurt* joga com a tradição realista do romance. Esse jogo reflete na criação do enredo, dos personagens e do estilo da narrativa e reflete como Beckett interpreta o que comumente é encarado como a realidade.

Palavras-chave: história do romance, romance francês, Samuel Beckett.

ABSTRACT: *Malone meurt* is a joke of the realistic narrative. The novel's structure – the characters, the events, and the style of the narrative – is a example of how Beckett interprets what is considered as the real world.

Key words: history of the novel, French novel, Samuel Beckett.

## SUMÁRIO

Introdução, 01.

Do nada ao nada

(considerações sobre o espaço, o tempo e o enredo), 20.

O Ausente

(considerações sobre os personagens), 48.

Conclusão:

O discurso da não-representação

(considerações sobre o estilo e sua proposta), 67.

Bibliografia, 86.

## INTRODUÇÃO

### O OBJETO

*Malone meurt* pertence ao período mais produtivo da carreira literária de Beckett (os anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial). É o segundo romance da “trilogia” iniciada por *Molloy* e concluída por *L’Innommable*, escrita entre maio de 1947 e janeiro de 1950. Entre *Malone meurt* e *L’Innommable*, Beckett escreveu *En attendant Godot*, sua peça de maior sucesso. Beckett trabalha em *Malone Dies* nos meses seguintes à conclusão da peça *Fin de partie*, em fevereiro de 1955. A versão francesa do romance é publicada em 1951; *Malone Dies* é de 1956.

A ideia de trilogia pode ser contestada uma vez que não há continuidade entre os livros. Como foram criados quase ao mesmo tempo, e devido à proximidade temática entre eles, a ideia de trilogia permanece.<sup>1</sup> Contudo, nas cartas Beckett refere-se a uma série mais ampla, ainda sem *L’Innommable*:

I am now retyping, for rejection by the publishers, *Malone Meurt*, the last I hope of the series Murphy, Watt, Mercier & Camier, Molloy, not to mention the 4 Nouvelles & Eleuthéria. (A Thomas McGreevy, 08 de julho de 1948. Volume II, p. 80).

Somente após concluir *L’Innommable*, Beckett revela o que quer dizer quando fala em “série”, numa carta a Aidan Higgins, de 08 de fevereiro de 1952:

The third, *L’Innommable*, due out probably in the spring, seems about the end of the jaunt as far as I am concerned, there being nobody left to utter and, independently perhaps, certainly superfluously, nothing left to utter about. These are hindrances to one deficient in the professional outlook. I used to think all this work was an effort, necessarily feeble, to express the nothing. It seems rather to have been a journey, irreversible, in gathering thinglessness, towards it. Or also. Or ergo. And the problem remains entire or at last arising ends. Forgive these personal considerations, about no one. (Volume II, p. 318).

---

<sup>1</sup> O romance *Mercier et Camier* é o primeiro romance de Beckett escrito em francês, entre julho e outubro de 1946. Mas diferentemente dos três romances seguintes, *Mercier et Camier* é publicado apenas em 1970.



Esses três romances se diferenciam dos anteriores pelo uso da narrativa em primeira pessoa. E seus personagens – o Inominável, Malone e Molloy – se diferenciam de Murphy, Watt, Mercier e Camier por serem escritores. São personagens da fase em que Beckett está com um domínio mais afluído de sua técnica, podendo lidar abertamente com o seu posicionamento face à criação artística.

Quase imediatamente à publicação dos romances e à estreia das peças, ocorreu o reconhecimento de seu valor literário. Os anos 1960 marcam o início do fervor que será os estudos críticos sobre a produção beckettiana (Butler, 1993, p. 01). Mais de cinquenta anos depois, há uma enorme quantidade de textos dispostos a discutir seu trabalho. Pascale Casanova calcula que em 1970 já havia sessenta livros e aproximadamente cinco mil artigos inteiramente dedicados à obra de Beckett. Nessas condições, qualquer novo estudioso é forçado, em algum momento, a repetir a questão que muitos fizeram anteriormente: resta algo a ser dito sobre o que Beckett produziu?

#### O CONTEXTO CRÍTICO

Com a morte de Beckett em 1989, nos anos 1990 surgem trabalhos dedicados a uma revisão de sua fortuna crítica. Além disso, começam a aparecer obras destinadas à democratização dos estudos sobre sua obra. A primeira biografia autorizada, por exemplo, é de 1996, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* de James Knowlson. O primeiro volume das cartas, que compreende o período de 1929 a 1940, é publicado apenas treze anos depois, em 2009. E o segundo (1941 a 1956) saiu em 2011; dois outros volumes ainda estão para sair. Certamente o acesso a esses estudos permitirá a críticos de qualquer lugar do globo desenvolver novos projetos sem a necessidade imprescindível de se deslocar até o acervo de Reading ou de outras universidades americanas, onde quer que estejam os originais. As análises mais interessantes talvez estejam por vir. Mesmo porque a proposta de revisão da fortuna crítica dos anos 1990 esbarra numa variedade de equívocos. Um dos nomes que surge com mais força nesse contexto é o de Marjorie Perloff. No ensaio “Witt-Watt: The Language of Resistance/ The Resistance of Language” ela expressa diretamente o propósito do período – se afastar do “Beckett” construído na Paris dos anos 1950:

(...) the Beckett of Maurice Blanchot and Georges Bataille, of Maurice Nadeau and Ludovic Janvier – was viewed as the chronicler of a postward, postatomic world of alienation, emptiness, and inevitable despair. (2008, p. 116).

Ao se opor ao Beckett do “mundo pós-atômico”, a orientação de Perloff (no sentido de demonstrar que as situações inusitadas vividas pelos personagens de Beckett fazem parte do mundo cotidiano) esbarra nas mesmas limitações da crítica francesa à qual se opõe. Isso tudo poderá ser verificado ao longo da exposição a seguir. Antes, porém, de continuar a abordagem sobre o revisionismo dos anos 1990, é preciso voltar para aquilo que foi contestado: o “Beckett da Paris de 1950”.

*Molloy* lembra a Bataille “a realidade inevitável”, um dia, quando ainda era um jovem estudioso de literatura, em que fora surpreendido na estação de trem por um velho mendigo falante cheio de conselhos.<sup>2</sup> O anonimato de Molloy resgata o medo daquele jovem, não o medo de ser roubado ou esfaqueado (como aconteceu com Beckett), mas o medo do anonimato. Ao mesmo tempo em que é impossível distinguir-se desses homens, o seu silêncio (Bataille diz que os mendigos carregam um silêncio animal) inviabiliza qualquer aproximação, transforma toda palavra (dirigida a ele ou sobre ele) em futilidade. Por isso, esse outro, Molloy, do qual Bataille conservava ainda o horror que sentira quando jovem, revela “a realidade em seu estado puro, a realidade mais inevitável e a mais escassa, aquela que por mais que se tenta evitar mais parece nos afundar”. E a história de Moran é uma “segunda necessidade de pôr o universo em ausência”. Nesse livro, fruto de uma “imaginação exorbitante”, que descreve a trajetória extravagante de um “sórdido caminhante”, Bataille reconhece a mais clara relação entre a literatura e a morte, ambas são unidas pelo silêncio. A literatura reflete o silêncio do fim, fase em que “não somos sucumbidos pela tristeza, mas pela indiferença” – pelo esquecimento do próprio nome, do nome dos outros, dos outros e da miséria. O silêncio da morte estaria caracterizado em *Molloy* pela apatia diante das coisas, mas a morte é o limite dessa apatia, a morte é o silêncio absoluto. Eis a diferença entre Molloy e um homem morto, diz Bataille, Molloy

---

<sup>2</sup> O artigo de Bataille foi publicado na revista “Critique” em 15 de maio de 1951. O texto encontra-se traduzido para o inglês em *Samuel Beckett: the Critical Heritage* (2005).

não pode se esquecer da vida, então ele persevera no caminho da morte e em uma “amorfa negação da vida”.

A relação entre morte e literatura é o pilar mais importante da obra de Blanchot. Sobre Beckett, ele faz uma reflexão geral a respeito de *Molloy* e *Malone meurt*, com o intuito de chegar ao “onde agora? quem agora?” de *L’Innommable*. Assim como Bataille, Blanchot conclui que é o silêncio quem fala na narrativa desses romances. Então, se não é por prazer, nem por sabedoria e menos ainda pela beleza da literatura, por que Beckett escreve? Blanchot suspeita que talvez seja para chegar ao fim (da escrita, da vida, das coisas). Blanchot interpreta nesses romances um movimento de desagregação. O fato de ainda conservar um nome não seria suficiente para Molloy escapar da impessoalidade. A região do impessoal é levada ao extremo por Malone, que abriga o “espaço infinito das palavras e das histórias”. Blanchot define *Malone meurt* como um livro de trapaças em que o narrador está presente para se fazer ausente e entregar histórias que quase nada interessam, porque o leitor espera por algo “muito mais importante”. Já em *L’Innommable*, as histórias lutam para se sustentarem, não há mais personagens nem narrativa, o que antes era farrapo já não tem mais nem rosto. Para Blanchot, a narrativa do Inominável é uma “fala neutra”. O autor é tornado ausente num livro que mostra o movimento no sentido do “eu poroso e agonizante”. Inicia num ponto em que a continuação não é mais possível. Blanchot desconfia que não está diante de um livro, mas no ponto em que surgem todos os livros, “o ponto originário”.

Ao contestar o “Beckett de Blanchot”, Perloff pretende afirmar o “Beckett de Adorno”, aquele que “nota bem” que os personagens são vítimas do capital. O problema maior, no entanto, parece ser o de não entender o que Blanchot quer dizer com o termo *neutre*. Num ensaio sobre René Char, Blanchot define o neutro como *inconnu*; é a ausência de gênero, um nome geral, nem sujeito nem objeto. Freud o aborda em termos de *pulsão* e de *instinto*, Jung utiliza a palavra *arquétipos* (Blanchot, 1969). Reconhecer o neutro (o desconhecido), isto é, aquilo que não é sujeito nem objeto, significa não ter a pretensão de revelá-lo. O desconhecido pode apenas ser indicado, afirma Blanchot. Quando define o estilo de um escritor como *neutre*, Blanchot refere-se à descentralização de sua escrita, ou melhor, a uma palavra infinita, como define René Char:

Un être qu'on ignore est un être infini, susceptible, en intervenant, de changer notre angoisse et notre fardeau en aurore artérielle. (idem, p. 445).

O neutro de Blanchot é uma espécie de descentralização. Num outro ensaio, “La voix narrative (le « il », le neutre)”, Blanchot reitera que escrever é passar do “je” ao “il”, esse outro que permite ao leitor participar do assunto representado. Nesse sentido, não só os personagens coexistem no mesmo plano que o autor, como o leitor tem uma atitude ativa em relação à obra. Narrar, como faz Kafka, afirma Blanchot, é abordar o neutro. O narrador não diz nada, não sabe nada: 1) a fala neutra mantém a distância, 2) a palavra neutra não revela nem esconde, o que equivale a dizer que ela não significa como a palavra comum, 3) o neutro suspende a referência. Blanchot idealiza o narrador segundo o ideal do teatro clássico, onde o autor não aparece para contar, ele simplesmente mostra.

Para melhor exemplificar, cabe recorrer a sua produção fictícia. Na narrativa (récit) *L'arrêt de mort*, Blanchot tenta construir uma linguagem correspondente à ausência da morte. Na primeira parte o narrador descreve sua relação com J., enquanto ela declina fisicamente. Ela acaba morrendo, mas depois ressuscita, como se esperasse para se despedir do narrador, que não tivera tempo de visitá-la antes de sua morte. Dois dias após essa visita, ela causa a própria morte, tomando uma injeção que vinha sendo preparada desde o agravamento de sua doença. A segunda parte descreve a subsequente relação do narrador com várias mulheres – Colette, Nathalie e Simone. O texto é disruptivo, “caracterizado por uma descontinuidade enigmática e por uma infinita fascinação”. Quando J. retorna da morte, o narrador rapidamente diz que não há nada de espantoso nesse fato. Trata-se de um jogo com o lugar comum, reiterado ao longo do récit: memória sem sujeito, história de fantasma sem fantasma, história de amor sem amantes (Hill,1997). E parece ser um livro historicamente definido, inicia-se pela frase: “ces événements me sont arrivés en 1938”, ano do acordo de Munique, “momento decisivo em que a França teve que escolher entre o nacionalismo e o entusiasmo com o fascismo” (idem). O bombardeamento de Paris a 3 de junho de 1940 é ainda outra referência histórica; nesse dia o narrador encontra N. por acaso e a pede em casamento sem saber o motivo. Porém, a relação dos fatos narrados com a História é mais que uma simples referência. A única data da qual o narrador tem certeza é a de uma quarta-feira, 13 de outubro de 1938. Esse dia, na verdade, cai em uma terça-feira. O dia 13 de outubro de 1938 cai em uma quarta-feira somente no tempo da narrativa. O

resultado é uma narrativa que perdeu o compromisso com a verdade, pois a verdade é inacessível por completo. Blanchot confronta-se com o romance histórico, apresentando um récit que se apoia em uma experiência de retorno, isto é, o texto não remete a um evento histórico específico, mas à sua repetição – repousa sobre a infinitude de um determinado instante (idem, p. 150).

A inacessibilidade desse livro estaria ligada à morte. Krysinski analisa como a desestruturação da narrativa afeta a linguagem do récit. Cada frase procura reiterar o indizível, assumir que a estrutura do texto é a afirmação da impossibilidade de dizer a verdade. O jogo ocorre entre o *ser* e o *parecer* e consiste num sistema de falsas pistas, truques, saídas que se abrem e posteriormente se fecham (Krysinski, 1981). A aparência de neutralidade é composta pelo questionamento do que pode ser dito ou conhecido – “je croi que”, “je ne sais pas très bien”, “je pense que”, “il se peut que” – além do próprio continuar-descontinuado do texto. A segunda parte, por exemplo, inicia-se com a frase “je continuerai cette histoire”, no entanto, o desenrolar dos eventos revela uma completa independência daquilo que foi narrado na primeira parte. Após a morte de J., ela desaparece do livro e as outras mulheres participam de pequenos relatos ocasionais. O vazio da morte é representado por uma linguagem que se desfaz de todo e qualquer resquício. É o que Krysinski chama de “l’inénarrabilité”, como se o romance fosse responsável por destacar a relação entre o narrador e a sua narrativa, isto é, questionar a possibilidade e a imperfeição do saber do narrador (idem, p. 250). O narrador, ao mesmo tempo em que reflete sobre si mesmo, auto-degrada-se.

Nesse récit de Blanchot há um trabalho com a ficcionalização da experiência que se aproxima muito do que Beckett desenvolverá em sua própria ficção. Mas Perloff acusa a tradição francesa de menosprezar os aspectos cotidianos presentes na obra de Beckett. Para defender sua posição, ela recorre primordialmente às experiências vividas pelo autor nos anos da Segunda Guerra Mundial. Ou seja, para mostrar o que há de realista nos *textos fictícios* de Beckett, ela descreve os acontecimentos *vivenciados* por ele, sobretudo nos anos da grande guerra.

No artigo ““In Love with Hiding”: Samuel Beckett’s War”, por exemplo, ela utiliza os mesmos fatos de “Witt-Watt”, onde discute a gênese do romance *Watt*, para explicar a peça *En attendant Godot*. Ela aborda o engajamento de Beckett na Resistência e sua

posterior fuga a Roussillon, bem como suas atividades durante a guerra: basicamente esperar (o que estaria na origem da espera de Vladimir e Estragon). E mais, ela endossa a leitura de Hugh Kenner (1973) de que a espera em *Godot* é bem específica. Trata-se da espera durante a Resistência, quando não se sabia ao certo quem era quem; quem viria para ajudar ou para prender. Ocorria muitas vezes de haver a possibilidade de salvação (fuga), entretanto, por algum motivo, o salvador não aparecia e a fuga não se concretizava. Nessa linha de análise Vladimir e Estragon são, portanto, membros da Resistência e Pozzo pode até ser “um funcionário da Gestapo”. Ela adota o mesmo procedimento para discutir o romance *Watt*, cuja linguagem, segundo ela, é a linguagem codificada que Beckett aprendeu durante suas atividades como membro da Resistência. Em nenhum momento ela demonstra reconhecer o diálogo do romance com a tradição racionalista. (Ao chegar ao asilo do Sr. Knott, Watt está escondido na cozinha quando, de repente, observa a porta aberta. Não sabe se é a mesma porta pela qual passou e considerava ter fechado ou se é outra porta. Essa situação se desenvolve numa longa sequência de perguntas e respostas que acabam sem conclusão alguma. O próprio nome “Knott” refere-se ao “nó do problema” que os racionalistas acreditavam ser possível desatar). No caso de *Godot*, a demasiada atenção sobre a experiência do autor faz com que Perloff aparentemente se esqueça de que se trata de uma peça, com claros sinais de discutir não só a dramaturgia como a ficção em geral. A espera por Godot é um diálogo direto com as expectativas da plateia: aquele que saiu de casa para saber quem é Godot ou o que Godot faz, deixará o teatro decepcionado. Há outras razões para se assistir a uma peça além do interesse pelo destino dos personagens. Não deve ser por acaso que o principal refrão de *Godot* –

Estragon. Allons-nous-en.

Vladimir. On ne peut pas.

Estragon. Pourquoi?

Vladimir. On attend Godot.

– reverbera a única peça de Balzac, *Le Faiseur*, na qual os personagens não fazem nada a não ser esperar Godeau (“Ainsi Godeau n’est pas à Paris!”).

O problema principal das interpretações de Perloff é apoiar suas análises em informações biográficas. No artigo ““An Image from a Past Life”: Beckett’s Yeatsian

Turn”, ela parte da variação do gosto de Beckett pela poesia do maior poeta irlandês, W. B. Yeats, para analisar um tema frequente nas últimas peças de Beckett, o tema da mulher perdida. Ela mostra como esse tema está presente na poesia de Yeats, em especial em “The Tower”, e como ele interfere na dramaturgia de Beckett. De forma muito perspicaz, Perloff percebe que as últimas peças de Beckett – como, por exemplo, *Words and Music* – são paródias de elegias. O autor aborda a obsessão de Croak com ironia, a ponto de substituir o idealismo de Yeats pelo cru das palavras. Isso é interpretado por Perloff como o “paradoxo de evocar a imagem épica da mulher perdida em Yeats como uma figura cómico-trágica do século XX”. Perloff reúne todos os elementos para uma boa análise, mas acaba no vício redundante da biografia. Ao abordar o momento principal de *Krapp Last Tape* – quando o jovem Krapp desiste da mulher amada (fato que o velho Krapp revive no palco através das fitas que grava em seu aniversário) –, Perloff resgata, intuitivamente, o provável sentimento de Beckett por Peggy Sinclair (prima e primeira namorada que morrerá em 1933). Assim Perloff conclui que o doloroso da passagem é a representação do jovem Krapp-Beckett!

“What makes this passage so painful is its representation of young Krapp-Beckett”.  
(2007, s/p.).

Perloff comete os erros de uma leitora arguciosa numa perspectiva de leitura equivocada. No artigo “The Silence that is not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett’s *Embers*”, a propósito da peça radiofônica escrita para a BBC em 1957, ela faz um desenho preciso da imagem de Beckett enquanto escritor. Seja pela experiência acadêmica ou pelos anos de trabalho com Joyce, que nutriu em Beckett o desejo de ser escritor, sua preocupação maior sempre foi o “como dizer”. Ele surge num contexto em que o modo da representação artística é amplamente debatido. Na experiência com o rádio, a intenção de Beckett é a mesma: explorar novas formas de representação. E Perloff salienta com propriedade a importância do uso do rádio como meio de expressão. Apesar de o rádio, diz ela, possivelmente ser o meio mais eficaz para transmitir informação, isto é, enviar uma mensagem de A para B, o interesse de Beckett pelo rádio deve-se à possibilidade de explorar a ausência (o “horror” do rádio é permitir a presença do sujeito em sua ausência: ouve-se sua voz, ela está registrada, sem ser mais necessária a presença de suas língua e cordas vocais). Essa condição oferecida pelo rádio seria o melhor meio de representar a

morte. O artigo dedica-se então a demonstrar como Beckett subverte o uso comum do rádio a favor de uma expressão artística. Basicamente isso ocorre através do jogo da narrativa com o som, o que torna a história inverificável; expressões como “see the sea” e “listen the light” exploram a ineficácia do meio mais eficaz para a transmissão de mensagem. Contudo, Perloff não pode concluir sua análise sem relacionar o texto a uma experiência verificável, isto é, algo vivenciado pelo autor. Para ela o assunto de *Embers* é o sentimento de culpa do filho, cuja origem é o sentimento de culpa de Beckett por ter desistido da carreira acadêmica e voltado para a casa dos pais no início dos anos 1930; sentimento que seria agravado pela morte do pai em 1933. A impertinência dessas informações e o modo como elas contrastam com análises que poderiam ser bastante promissoras são sentidos no próprio corpo dos artigos de Perloff. No primeiro artigo citado, por exemplo, sobre *En attendant Godot*, a autora descreve os nomes presentes na versão francesa da peça que remetem ao contexto da guerra: como Ariège (o caminho trilhado nos Pirineus para passar à Espanha). O ponto que parece legitimar sua interpretação está na passagem em que Perloff mostra que os nomes dos fazendeiros que acolheram Beckett em Roussillon, Aude e Bonnelly, aparecem explicitamente na versão francesa:

Vladimir. Pourtant nous avons été ensemble dans le Vaucluse, j'en mettrais ma main au feu. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon.

Porém, o ponto de maior legitimidade é igualmente o momento em que a interpretação de Perloff cai por terra. Na versão inglesa, os nomes foram suprimidos:

Vladimir. But we were there, together, I could swear to it! Picking grapes for a man called... (*he snaps his fingers*)... can't think of the name of the man, at a place called... (*he snaps his fingers*)... can't think of the name of the place, do you not remember?

Para prosseguir sua análise, Perloff é obrigada a ignorar o que significa a prática de Beckett como tradutor de si mesmo. Dificilmente alguma coisa é acrescentada, a tendência de suas traduções é sempre reduzir, apagar os rastros deixados no texto original. Assim, ela simplesmente coloca uma nota sobre a versão inglesa e procura encobrir o óbvio. O artigo segue até a discussão das novelas (“La Fin”, “L’Expulsé” e “Le Calmant”), entendidas por Perloff como



Beckett's most searing examination of wartime conditions in Vichy France, especially the miseries and terror of the life of hiding attempted escape. (2005, s/p.).

Ao narrador anônimo *ela* atribui o carinhoso nome de “Sam”. O restante do artigo dedica-se a provar que as novelas representam as estradas que levam a Roussillon.

Essa abordagem pautada na experiência do autor perde completamente a capacidade representativa do texto. As referências às situações que Beckett e Suzanne enfrentam durante a fuga de Paris (tanto no ano da invasão alemã em 1940, quanto na fuga a Roussillon em 1942, após as atividades de Beckett na Resistência terem sido descobertas pela Gestapo) realmente servem de inspiração a muitas passagens, mas o processo de amadurecimento de Beckett enquanto escritor envolve justamente a superação da reciprocidade entre experiência e criação artística. Essa é uma das principais transformações no seu estilo no pós-guerra. Knowlson aponta como os romances dessa fase diferem das obras anteriores quanto ao modo de abordar a própria experiência: a diferença fundamental é que a memória do autor apenas ecoa sobre os episódios, os lugares, as pessoas e os acontecimentos (1997, p. 336). Beckett deixa de evocar sua experiência como um todo, o que era muito comum antes de 1940. Seu primeiro romance, por exemplo, *Dream of Fair to Middling Woman*, retrata fielmente, nas figuras de Belacqua e Smeraldina, sua relação com Peggy.

Mas o prejuízo maior de interpretações biográficas como a de Perloff não está em contradizer as intenções do autor e sim em perder o efeito estético criado por sua obra. É exatamente nesse ponto que esse revisionismo da década de noventa se assemelha às primeiras abordagens realizadas na Paris dos anos cinquenta.

Uma linha de análise mais produtiva que a de Marjorie Perloff, data igualmente dos anos 1990, é a de Pascale Casanova. No livro *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*, a autora também se opõe à tradição crítica que surge após o ensaio de Blanchot, caracterizada por transformar Beckett no “representante máximo da imagem solitária do escritor como um profeta”, cujo sofrimento é transmitido por uma “linguagem inarticulada”. Blanchot descreve *L'Innommable* como um romance que supera os “sentimentos estéticos”. Para Casanova, essa espécie de afirmação contribui para ocultar a especificidade formal da escrita de Beckett – “que introduz na literatura uma subversão tão

radical quanto a de Duchamp nas artes”. Sua “abstração literária” tende a colocar a literatura no nível das transformações artísticas, em especial das artes plásticas, afirma a autora. Por isso, diante da enorme quantidade de estudos sobre Beckett, restaria ainda realizar uma “enquête historique” para descobrir os múltiplos traços formais de seu projeto. Casanova combate a parte da crítica que “contaminou” os textos de Beckett com as ideias de “testemunho do indizível”, “representação do essencial” ou mesmo de “expressão do inarticulado”. A desordem essencial dos textos, longe de ser analisada sistematicamente, é tomada como expressão última de um sofrimento existencial. Casanova lembra que em *Worstward Ho*, o pior é exposto com rigor matemático.

Essa concepção de Casanova – de situar a “desordem” dos textos como resposta à tradição – é inspirada pela obra de Bruno Clément, *L’oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* (1994). Clément (que por sua vez fora influenciado por Dominique Norès, *Les critiques de notre temps et Beckett*), analisa como Beckett insere a ficção num movimento contra a retórica sem, por isso, deixar de responder aos princípios da criação artística. Na avaliação de Clément, o texto de Beckett impõe sua problemática e seu método, o que leva o crítico à armadilha de não fazer nada além de reiterar o que foi dito pelo texto. Isso ocorre em virtude do discurso que a ficção de Beckett frequentemente produz sobre si mesma. Na visão de Clément, esse discurso também é ficção, isto é, é elaborado, ou melhor, é fruto do *trabalho* do autor. A proposta de Clément é analisar esse trabalho, para isso, organiza cada uma das cinco partes de seu estudo segundo a tradição antiga da *technè rhétorique* (*inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*), a fim de confrontar a obra de Beckett com as regras que, mesmo levadas ao extremo, ainda regem seu funcionamento. É uma obra que insistentemente remete à tradição, o que torna impossível compreendê-la caso esse diálogo não seja considerado, conclui Clément.

Com base nesses pressupostos, tanto Bruno Clément quanto Pascale Casanova combatem a lógica implícita no artigo de Blanchot de que no caso de Beckett não há obra, pois *L’Innommable* seria um livro sem consideração pelo “sentimento estético”.<sup>3</sup> Clément e Casanova procuram demonstrar o trabalho por trás da obra de Beckett. O aparente

---

<sup>3</sup> Em *Beckett l’abstracteur*, Casanova cita o seguinte trecho do artigo de Blanchot (“Où maintenant ? Qui maintenant ?”): “Ainsi, Blanchot, à propos de *L’Innommable*, parle d’un livre « sans tricherie, sans subterfuge (...) [où] les sentiments esthétiques ne sont plus de mise »”. (1997, p. 08).

falatório compulsivo dos personagens é técnica, na maioria das vezes desenvolvida por um confronto com a tradição. Em resumo, esses estudos consideram que para entender uma passagem como essa:

L’homme s’appelle Saposcat. Comme son père. Petit nom? Je ne sais pas. Il n’en aura pas besoin. Ses familiers l’appellent Sapo. Lesquels? Je ne sais pas. Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut. <sup>4</sup> (1951, p. 21).

É imprescindível ter em mente algo como:

Louis Lambert naquit, en 1797, à Montoire, petite ville du Vendômis, où son père exploitait une tannerie de médiocre importance et comptait faire de lui son successeur ; mais les dispositions qu’il manifesta prématurément pour l’étude modifièrent l’arrêt paternel. <sup>5</sup> (Balzac, p. 05).

#### PORQUE *MALONE MEURT*

Ao lado de *All That Fall* (a peça radiofônica escrita para a BBC no mesmo ano em que *Malone Dies* é publicado, em 1956), as histórias de Malone rendem as páginas mais naturalistas de Beckett. Os personagens aram o campo, colhem lentilhas, enterram uma mula, matam um coelho, criam galinhas, varrem ruas, sentam-se ao banco da praça para observar as pessoas que saem do serviço ao fim do dia, apaixonam-se, trabalham e morrem. Evidentemente tudo não passa de uma grande paródia. Ter por objeto o romance *Malone meurt* permite discutir a relação de seu discurso com a crise do romance francês, basicamente compreendida como uma crise do conceito de realidade, um distanciamento das concepções do realismo. Se uma das principais dificuldades com a obra de Beckett é

---

<sup>4</sup> The man’s name is Saposcat. Like his father’s. Christian name? I don’t know. He will not need one. His friends call him Sapo. What friends? I don’t know. A few words about the boy. This cannot be avoided. (1997, p. 211).

O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei. Nem vai precisar. Os amigos o chamam Sapo. Que amigos? Não sei. Algumas palavras sobre seus verdes anos. Tem que ser. (2004, p. 18).

<sup>5</sup> Louis Lambert nasceu em 1797, em Montoire, pequena cidade do Vendômis, onde seu pai era proprietário de um pequeno curtume sem importância e contava deixá-lo como seu sucessor; mas as disposições que ele manifestou logo cedo pelos estudos modificaram a resolução paterna.

entender como ela aborda a realidade da vida cotidiana, nada mais natural do que analisar o romance no qual o próprio autor explica a impossibilidade de uma representação realista ou naturalista do mundo.

#### NO CONTEXTO DO ROMANCE FRANCÊS

*Malone Meurt* é inserido no contexto do romance existencialista, que Michel Raimond situa entre os anos de 1938, com o surgimento de *La Nausée*, a 1954, com *Les Mandarins*. Antes disso, a década de 1930 sofrera a influência do “realismo bruto do romance americano”, representado por Faulkner, Dos Passos e Henry Miller. Nessa fase, a preocupação maior dos romancistas franceses é com as modalidades da narrativa, com o “como escrever romance?”, o que significa uma nova inclinação da “crise do gênero” iniciada pela questão de “por que escrever romance?”. O realismo subjetivo é descrito por Sartre como a presença de uma voz que investiga e julga o interior dos personagens, não há aventuras nem acontecimentos, uma vez que os inícios – o momento em que uma ação é desencadeada – não existem a não ser na ficção. Essa é a situação que prepara o surgimento do *nouveau roman* a partir da década de 1950. Devido à amizade com Robert Pinget e Nathalie Sarraute, Beckett é frequentemente associado a esse grupo de escritores que se inflama contra as convenções do romance e, inclusive, contra a monotonia do existencialismo. O elo mais forte entre Beckett e os escritores do *nouveau roman* é a preocupação com a linguagem – em *Malone meurt*, as palavras não passam de ruído, de barulho que distrai durante a aproximação do nada. Mas o *nouveau roman*, que acabou caracterizado como “L’École du Refus”, pela recusa do personagem e do enredo, nada mais do que as duas convenções básicas da estrutura romanesca, ignora o nada essencial das coisas. Robbe-Grillet fala na recusa do sentido oculto das coisas, para ele o romance deve ser uma descrição literal do mundo reduzido à superfície (Chartier, 2005).

O intuito de Michel Raimond, em *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*, é demonstrar que os debates sobre o romance iniciaram-se muito antes da geração de Proust e Gide, mestres da geração de 1920. Para Raimond é a geração de 1890 – J. K. Huysmans, Jules Renard, Valéry Larbaud – que começa a contestar a capacidade totalizadora de o romance ser uma investigação do homem e da natureza,

convencida de que havia algo mais profundo que a visão naturalista deixava escapar. Ele aponta como as principais causas da “crise”: 1) o contato com romances estrangeiros (George Eliot, Tolstói, Dostoiévsky, Dickens), 2) o teatro místico de Wagner, 3) o simbolismo, 4) a questão do ponto de vista e 5) o cinema, cuja justaposição de imagens rompe com o encadeamento linear das cenas. É a geração de 1890 que instaura uma situação caótica no estado do romance, afirma. A estética naturalista, ainda que fosse limitada, era bem definida; após 1890, nenhuma forma se impõe, o romance se retoma histórico, simbolista, romanesco, imaginativo, social, político, psicológico, naturalista. O século XX já inicia com o problema para definir o romance. Como o romance tradicional caracterizou-se pelo encadeamento de eventos, com o intuito de construir uma história, tornou-se comum, embora essa prática já existisse em Diderot e Sterne, distorcer a história, romper com a ordem linear da narrativa. Até o fim da Primeira Guerra Mundial, de divertimento a narrativa passa a ser uma espécie de meditação, o interesse maior é refletir sobre o homem do que fazê-lo viver. A ideia de criar personagens cada vez mais complexos reflete uma crise da noção de sujeito. O homem é concebido como ser instável, à beira da loucura, diferentemente da personalidade racional envolvida em problemas de ordem moral, típica do modelo clássico.

Nesse sentido, *Malone meurt* não é muito distinto de *L'Écornifleur* (1892) de Jules Renard, romance no qual o personagem quer escrever um romance, mas sofre do tédio:

J'en conviens, disait-il, j'ai besoin de souffler à la troisième page, de prendre l'air.  
(citado de Raimond, 1981).

Todavia, em *Le roman depuis la Révolution*, Raimond esclarece que, apesar das inovações da geração de 1890, é o romance americano, ao lado de Kafka, que desperta no público francês o reconhecimento das novas técnicas. Assim *Malone meurt* é inserido num momento do contexto francês em que os grandes problemas do gênero são retomados pelos romancistas a fim de repensar o romance.

Para Raimond, a ideia de “crise do romance” esconde uma lenta, embora muitas vezes abrupta, transformação que reflete a crise da inteligência, pela qual é considerado inútil o propósito de criar um ponto de vista absoluto sobre o mundo. Zola torna-se o principal alvo dos novos romancistas (em particular aqueles da geração de 1890) em

decorrência de seu projeto de conceber o romance como um estudo fisiológico e social da espécie humana. Inspirado em Balzac, “que tudo vê e tudo sabe a respeito da sociedade”, Zola propõe o objetivismo e o rigor científico como maneiras de sobrepor o poder da observação aos “despropósitos” da imaginação (embora muitos críticos apontem como a principal diferença entre Balzac e Zola justamente a capacidade imaginativa do primeiro). Por isso, Balzac não pode ser o “culpado” pelo naturalismo, como Zola muitas vezes faz parecer. Balzac não segue o vício da documentação nem mesmo um plano preestabelecido. Mesmo assim, sua obra é fruto da adequação da inteligência às coisas, aponta Raimond. Os elementos fundamentais de *La Comédie Humaine* são os tipos, a estrutura, a fusão da observação dos costumes à reflexão filosófica e a exposição dramática da história. No “Avant-Propos”, Balzac manifesta as intenções de fazer um inventário de *todos* os tipos humanos e de retratar o modo como o indivíduo interage com o meio. Por trás dessas características esconde-se o desejo de ser o grande “historiador de costumes”. O tédio e a impotência de Malone refletem essa natureza totalizadora.

#### UM ROMANCE FRANCÊS?

*Malone meurt* foi escrito em Paris, em francês e publicado por uma editora francesa, *Les Éditions de Minuit*, o que significa circular num meio francófono. Esses três motivos bastam para incluí-lo entre os romances franceses do século XX, como faz Michel Raimond em *Le roman depuis la Révolution*. A tradução para o inglês sai apenas cinco anos após a versão francesa de 1951. E, ao contrário do que acontece com as peças, *En attendant Godot* e *Fin de partie*, a tradução não ocasionou num romance melhor. Paulo Leminski, que utilizou as duas versões do livro para chegar a *Malone morre*, nota superficialmente que “apesar de todo o virtuosismo linguístico de Beckett em francês, há alguma coisa de duro e mecânico no francês de *Malone meurt*. Na tradução para o inglês, as frases deslizam com joyciana elegância, e sabor inconfundível, com frequentes aliterações” (Beckett, 2004, p. 150-151). Para Linda Collinge esse enriquecimento da linguagem de uma versão para a outra é um desvio do propósito inicial do autor. A opinião da autora é corroborada pelo motivo provável que levou Beckett a escolher o francês como a língua de suas obras mais conhecidas: a intenção de empobrecer a língua para se opor ao estilo de Joyce.

Baseada no livro de Collinge, Helen Astbury, em “How To Do Things With Syntax: Beckett’s Binary-Turned Sentences in French and Their Translation Into English”, descreve o modo como o francês amplia as possibilidades do inglês de Beckett, o que pode ser ilustrado por suas traduções de si mesmo. O emprego coloquial da narrativa em francês nem sempre encontra o correspondente imediato em inglês. Especificamente na trilogia, os personagens são expostos à dúvida, utilizam a linguagem sem estarem seguros da sentença. Na sintaxe, isso se transforma em redundância:

- 1) Je ne saurai bientôt plus d’où *il* sort, *mon petit Sapo*. Em uma estrutura corrente, seria: Je ne saurai bientôt plus d’où mon petit Sapo sort. Beckett traduz: Soon I shall not know where Sapo comes from.
- 2) *Mes oiseaux*, on ne *les* avait pas tués. Ou seja: on n’avait pas tués mes oiseaux. Beckett traduz: my birds had not been killed.
- 3) *Cet inventaire* non plus je ne *l’achèverais* pas, un petit oiseau me le dit. Isto é: Je n’achèverais plus cet inventaire, un petit oiseau me le dit. Beckett traduz: I shall not finish this inventory either, a little bird tells me so.

A hesitação presente no texto em francês não é traduzida literalmente ao inglês. Contudo, Beckett encontra um modo de compensar essa diferença. Ele mantém o mesmo vocabulário coloquial do francês, utilizando coloquialismos em inglês, como mostra Astbury:

- 1) Son corps était dans le grand *trou* qu’il creusait pour son mullet.  
His body was in the *hole or pit* he had dug for his mule.
- 2) Cet espace que je prends pour la rue n’est qu’une large *tranchée*.  
This space which I take to be the street in reality no more than a wide *trench or ditch*.

Astbury demonstra ainda que Beckett precisa encontrar em inglês uma estratégia diferente para a forma da hesitação desenvolvida em francês. Ao traduzir a si mesmo, ele é forçado a repensar o inglês a fim de encontrar alternativas dentro da língua capazes de reproduzir o mesmo efeito. Apenas na tradução de *L’Innommable*, realizada dez anos após a primeira tradução de *Malone meurt*, o inglês começa a incorporar a sintaxe encontrada no francês:

Je les vois encore, mes délégués.

I can still see *them*, my delegates.

Mesmo desconsiderando a diferença de estilo, *Malone Dies* não tem na tradição inglesa a mesma *raison d'être* que *Malone meurt* na tradição francesa. Dois dos principais romancistas do período do romance vitoriano, Charles Dickens e George Eliot, inspirarão os escritores franceses desgostosos com a estética naturalista de Zola, cuja inspiração foi Balzac. Em *A Companion to the British and Irish Novel 1945 – 2000*, não há nenhuma menção à trilogia de Beckett. Há sim um artigo de S. E. Gontarski e Chris Ackerley sobre *Watt*, romance escrito em inglês. Por outro lado, o segundo capítulo, “Waiting for Beckett: Quest and Re-quest”, de *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel* é dedicado a Beckett, mas o tom do texto é de apresentação, como se as obras fossem desconhecidas pelo leitor inglês. E o autor se presta a uma análise ampla dos personagens desde *Murphy* até *Krapp's Last Tape*. A importância de *Malone Dies* entre os grandes romances de língua inglesa ainda está por ser analisada.

Isso não significa que *Malone meurt* seja mais importante e que *Malone Dies* não passa de uma tradução, tampouco que Beckett torna-se um escritor francês. Michael Edwards, em *Beckett, ou, le don des langues*, chega a sugerir que os narradores da trilogia são irlandeses que dizem “je”.<sup>6</sup> A presença da Irlanda nesse romance é inegável, sobretudo

---

<sup>6</sup> Edwards explica a predileção de Beckett pelo francês nos termos de língua materna x língua estrangeira. A principal razão da escolha pelo francês não estaria relacionada às condições da escrita de uma obra, mas à posição do francês como língua estrangeira. Primeiro, é como se a outra língua pudesse acrescentar algo mais para a formação de um eu mais completo. É assim, inclusive, que Beckett conseguiria se distinguir. Afastado da familiaridade com a língua materna, escreve num francês diferente daquele escrito por um nativo. Por mais que se tenha o domínio da outra língua, ela sempre será outra, aponta Edwards, o falante não nativo sempre será outro (1998, p. 34). Por outro lado, a língua estrangeira denuncia o estrangeirismo da língua materna, o quanto ela está afastada dos objetos. Para um irlandês, dizer “vélo” não significa o mesmo que dizer “bike”. A bicicleta em inglês carrega a infância, comporta uma voz familiar, já a bicicleta em francês é mais palavra, um signo distante do significado. A consciência de “bike” como signo é facilitada pela palavra “vélo”. Esse é o momento, segundo Edwards, em que o escritor percebe a necessidade de se desfazer da língua materna para criar a sua própria voz. Essa voz própria não é encontrada no nada, pelo contrário, permanece submetida a uma língua já existente, mas é como um exercício para reaprender a própria língua – “l'apprendre d'une manière originale” (p. 24).



no final: nas colinas que envolvem o asilo onde Macmann fica confinado, na viagem promovida pela sra. Pédale às ilhas, onde encontram vestígios dos druidas, no riso condescendente do inglês com as agressões no final, e até mesmo no retorno ensandecido de Lemuel com os internos, numa situação muito propícia ao naufrágio, como os sofridos por Lemuel Gulliver em *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift.

*Malone meurt* e *Malone Dies* são romances diferentes, com implicações diferentes. Como o processo de tradução de Beckett muitas vezes assume a feição de reescrita, *Malone Dies* se distingue tão profundamente de *Malone meurt* que Linda Collinge, em seu estudo comparativo das duas versões *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malone Dies: l'imaginaire en traduction*, chega a descrever um efeito contrário entre as duas narrativas:

Ecrire en français = Fort (loin) = s'éloigner de la mère = séparation = perte = absence = rupture.

Traduire vers l'anglais = Da (proche) = se rapprocher de la mère = réunion = présence = aliénation (2000, p. 186).

## OBJETIVOS

O foco da dissertação é o modo como a narrativa de *Malone meurt* se insere num contexto do romance francês em que as questões sobre o romance voltam a fazer parte (se é que elas tenham deixado de fazer em algum momento) das discussões do próprio romance. Através de *Malone*, Beckett coloca a discussão sobre o fazer artístico no centro da narrativa, tendo no seu protagonista a representação de um autor.

O método de análise, portanto, compreende investigar o estado de ser dessa narrativa produzida por ambos: pelo autor real (Beckett) e pelo autor fictício (Malone). Por isso o trabalho se divide de acordo com os elementos fundamentais da narrativa: no primeiro capítulo, “Do nada ao nada”, discute-se a organização do tempo, do espaço e do enredo. Nesse bloco está em voga o problema da crise do conceito de realidade, tendo em vista suas implicações na estrutura da narrativa de *Malone*. E no capítulo seguinte, “O ausente”, procura-se analisar o modo como a crise do sujeito afeta o processo de criação dos personagens. No último capítulo, “O discurso da não-representação”, o objetivo é

analisar as implicações das transformações estéticas apresentadas nos capítulos anteriores sobre o estilo do autor, nesse caso, Samuel Beckett.

O procedimento adotado para esse método de análise segue as referências que a narrativa de Beckett faz ao romance realista, sobretudo a Balzac e a Proust. Não se trata de comparar as duas narrativas, até porque pouco dos textos – tanto de Balzac, quanto de Proust – são trazidos para a discussão. O foco da abordagem é o modo como Beckett, através de seu autor fictício, discute as convenções do romance anterior ao período em que escreve.

Logo o “contexto francês” em evidência não é necessariamente o contexto realista de Balzac, tampouco o contexto proustiano, que representa a segunda onda de confronto com a estética realista, embora esses dois contextos sejam utilizados como parâmetro para discutir o estado da narrativa beckettiana. O “contexto francês” em evidência é aquele no qual Beckett se insere, a Paris dos anos cinquenta, entre os questionamentos estéticos do *nouveau roman* e aquilo que Sartre define como “romance subjetivo”. Mas nenhum desses dois últimos modelos será discutido nas páginas seguintes. A orientação geral das análises está em torno da paródia.<sup>7</sup>

O modo como a narrativa de *Malone meurt* parodia a estrutura do romance realista contribui para destruir a distinção realizada pela tradição mimética entre mundo real e mundo fictício. Eis o propósito dessa dissertação: evidenciar aquilo que Beckett revela como “real”.

---

<sup>7</sup> A paródia é o principal recurso estilístico das obras do pós-guerra. Os interessados nessa perspectiva podem consultar os livros de Linda Hutcheon: *The Theory of Parody* e *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*.

## DO NADA AO NADA

(considerações sobre o espaço, o tempo e o enredo)

Do pouco que é revelado sobre Malone é possível deduzir que esta não é a sua primeira narrativa.<sup>8</sup> Logo no início, quando manifesta a intenção de contar histórias, o narrador faz questão de salientar que não será o mesmo gênero de histórias de antes. É fácil concluir que Malone é um escritor; resta saber de qual tipo. O ponto de partida é a oposição entre o jogo e a seriedade. O jogo implica fluidez, entrega, passividade; a seriedade significa controle, certeza, poder. Essa é a ambivalência que Beckett atribui ao seu narrador – um racionalista moribundo, no momento em que suas certezas são desafiadas pela morte.

O primeiro bloco deste capítulo é destinado a demonstrar como Malone passa da seriedade ao jogo, sem deixar de expor as características principais que envolvem a ideia de jogo na narrativa de *Malone meurt*. No segundo bloco entra em questão o problema da ignorância, que ilustra a ambiguidade desse autor fictício. Malone declara seu poder sobre os personagens utilizando um lápis quase no fim, apontado e chupado de ambos os lados.

### I

Malone inicia sua nova narrativa considerando que antes não sabia jogar, pois era vítima da seriedade. Ao longo do texto, a seriedade retorna como a principal doença de Malone:

Ça a été ma grande maladie. Je suis né grave comme d'autres syphilitiques.<sup>9</sup> (p. 37).

---

<sup>8</sup> Pode-se afirmar que não há narrativa em *Malone meurt* se por “narrativa” entende-se a forma oposta ao drama. Nesse sentido, Beckett faz uma anti-narrativa, por se opor às suas normas, como, por exemplo, o desenvolvimento do personagem dentro de uma trama coerente. Mas segundo o *Dicionário de Narratologia*: “O termo **narrativa** pode ser entendido em diversas acepções: **narrativa** enquanto enunciado, **narrativa** como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, **narrativa** como acto de os relatar (...) e ainda **narrativa** como **modo** (v.), termo de uma tríade de “universais” (**lírica**, **narrativa** e **drama**) que desde a Antiguidade, e não sem hesitações e oscilações, tem sido adoptada por diversos teorizadores (...)” (p. 270).

<sup>9</sup> That has been my disease. I was born grave as others syphilitic. (p. 221).

Foi minha grande doença. Nasci sério como tem gente que já nasce sífilítico. (p. 29)

Normalmente é utilizado o adjetivo “sérieux”, tanto para Malone, quanto para Saposcat e Macmann. Na frase citada, é utilizado o sinônimo “grave”, isto é, “qui donne de l’importance aux choses”. Na versão para o inglês, a doença perde importância, “ma grande maladie” é somente “my disease”. Para não contaminar a narrativa com essa doença, o narrador pretende apenas jogar. E, por alguma razão, acredita agora ser capaz disso.

Há pelo menos dois parágrafos em que a estrutura narrativa do romance é de certa forma justificada: o parágrafo iniciado por “Vivre et Inventer”, no qual a palavra “grave” aparece no lugar de “sérieux”, e o parágrafo iniciado por “Quel malheur”, publicado com algumas alterações antes do romance, na revista *Temps Modernes*. No parágrafo “Vivre et Inventer”, o narrador descreve sua relação difícil com o jogo e aponta o motivo para voltar a escrever, agora acreditando estar livre do problema da seriedade: eis que não tem mais a intenção de vencer, mas a de fracassar. E, nessa posição de impotência (na qual ele raramente permanece; como será demonstrado, sua obstinação é sempre pelo poder), ele absolve as palavras, não vale a pena culpá-las, pois não são mais vazias do que aquilo que carregam.

A tendência da crítica especializada é recorrer à carta que Beckett escreve a Alex Kaun em 1937, onde defende uma “literatura da despavore”, para mostrar o embate do autor com a linguagem. De fato a carta é a primeira inclinação no sentido de encontrar uma forma para o caos ou para o nada, isto é, uma forma de fazer o vazio saltar aos olhos. Nela Beckett mostra-se cansado do clichê, da superficialidade da linguagem e da submissão da literatura à beleza. Aborda inclusive a necessidade de romper com a própria língua para “chegar às coisas (ou ao Nada)”. Ele tinha em mente a “textura porosa” da linguagem de Gertrude Stein. Contudo, a narrativa de Malone mostra que o problema inicial não é com a linguagem, mas sim com as coisas. O ponto de partida é o problema filosófico da “coisa em si”. As coisas não podem ser conhecidas em sua essência. Os homens vivem em um mundo de “fenômenos”, como diz Kant, ou em um mundo de pura “representação”, segundo Schopenhauer. Só então a capacidade de as palavras representarem as coisas é contestada. A língua não é mais que um símbolo, uma convenção humana para impregnar o caos de uma ordem frouxa. Essa perspectiva aparece em *Malone meurt* pela proximidade entre *viver* e *inventar*, entre *viver* e *fazer viver*. A ideia de jogo (“jouer”, “to play”), até então utilizada

em relação à narrativa, invade o plano da própria vida. O modo como o narrador descreve a sua experiência de jogador é uma metamorfose da sua experiência como vivente:

Je tournais, battais des mains, courais, criaais, me voyais perdre, me voyais gagner, exultant, souffrant. <sup>10</sup> (p. 36).

O jogo do narrador não se resume à linguagem e às regras da narrativa, ele joga inclusive (e principalmente) com aquilo que vê. A prática de jogar com as coisas e com as pessoas é um costume anterior à narrativa atual:

J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. <sup>11</sup> (p. 09).

Anteriormente o que estragava o jogo era o desejo de se apossar das peças – das pessoas e dos objetos. Agora o desafio do narrador é deixar o jogo acontecer, como é o caso do moribundo em relação à morte. Nesse ponto não há nenhuma distinção entre narrar e viver, entre *inventar* e *viver*. Por isso, o tédio incessantemente repetido durante a história de Saposcat é, além do tédio de narrar, mais convincente como o tédio de viver. Tão logo inicia a história do garoto, a vontade de jogar diminui – “quel ennui” (“what tedium”, “que tédio”). O esforço de criar o cenário, de descrever o convívio de Saposcat com os amigos de escola ou suas atividades no boxe ou ainda sua relação com os professores, descrever isso tudo aborrece o narrador. A incapacidade de superar a superfície das coisas, isto é, o mundo dos fenômenos, é resquício da doença da seriedade, que impede o narrador de aceitar a forma dos objetos tal como eles aparecem. O sujeito “grave” precisa encontrar a “coisa em si”. Nessa ambivalência, ele acaba tomado por uma dessas “pequenas frases que não dizem nada, mas que, uma vez admitidas, empesteiaram toda uma língua”, como, diz ele,

---

<sup>10</sup> I turned till I was dizzy, clapped my hands, ran, shouted, saw myself winning, saw myself losing, rejoicing, lamenting. (p. 221).

Eu girava até ficar tonto, batia as mãos, corria, gritava, me via ganhando, me via perdendo, exultando, lamentando. (p. 29).

<sup>11</sup> I turned on all the lights, I took a good look all round, I began to play with what I saw. (p. 204).

Acendia todas as luzes, olhava bem em volta, começava a brincar com o que via. (p. 10).

“*Rien n’est plus réel que rien*” (*Nothing is more real than nothing*).<sup>12</sup> Em *Malone meurt*, a linguagem “porosa” de Gertrude Stein cede o lugar a uma linguagem vazia de significado que reproduz o vazio das coisas:

Oui, c’est ce que j’aime en moi, enfin une des choses que j’aime, le don de pouvoir dire *Up the Republic!* par exemple, ou Chérie! sans avoir à me demander si je n’aurais pas mieux fait de me taire ou de dire autre chose, oui, je n’ai pas à réfléchir, ni avant ni après, je n’ai qu’à ouvrir la bouche pour qu’elle témoigne de ma vieille histoire et du long silence qui m’a rendu muet, de sorte que tout se passe dans un grand silence. Et si jamais je me tais c’est qu’il n’y aura plus rien à dire, même si tout n’est pas dit, même si rien n’a été dit.<sup>13</sup> (p. 115).

O tédio em relação aos eventos, somado ao esforço para superar a seriedade, manifesta a intenção de ver além das coisas visíveis. E tudo acaba resumido ao desejo de recriá-las de acordo com a devida insignificância. Porém, a inacessibilidade de algo mais substancial e a impossibilidade de representar a coisa em si ampliam o alcance do jogo. Beckett elabora um narrador descrente do modelo realista. Oscilando entre o jogo e a

---

<sup>12</sup> Frase central na morte de Murphy, cujo equívoco foi interpretá-la como “*naught is more real than nothing*”. Demócrito, em linhas gerais, quer dizer: “*nothingness is more real than something*”. Murphy não consegue distinguir o espaço enquanto *nothingness* da ausência de vida – “zero, absence”. Sobre esse evento pode ser consultado o artigo de Sylvie D. Henning, “The Guffaw of the Abderite: “Murphy” and the Democritean Universe”, presente no *Journal of Beckett Studies*.

<sup>13</sup> Yes, that’s what I like about me, at least one of the things, that I can say, *Up the Republic!*, for example, or, *Sweetheart!*, for example, without having to wonder if I should not rather have cut my tongue out, or said something else. Yes, no reflection is needed, before or after, I have only to open my mouth for it to testify to the old story, my old story, and to the long silence that has silenced me, so that all is silent. And if I ever stop talking it will be because there is nothing more to be said, even though all has not been said, even though nothing has been said. (p. 268).

Sim, é isso que eu mais gosto em mim, uma das coisas que eu gosto, pelo menos, isso de poder dizer “*Up the Republic!*”, por exemplo, ou “*meu amor!*”, por exemplo, sem ter que ficar perguntando se não teria sido melhor cortar minha língua, ou ter dito alguma outra coisa. Sim, não preciso refletir, nem antes nem depois, é só abrir a boca para que ela preste testemunho sobre minha velha história e sobre o longo silêncio que me deixou mudo, tanto que, agora, tudo é silêncio. E se um dia eu me calar, é porque não há mais nada a dizer, embora nada tenha sido dito. (p. 79).

seriedade, esse narrador destrói o cenário da narrativa tradicional. Um século antes de Beckett iniciar seus romances, uma das condições da boa arte era a coerência e a verossimilhança. A narrativa não só copiava com palavras a majestosa estrutura dos objetos, na maioria das vezes com uma perfeição que escapava à capacidade de observação de qualquer personagem, como oferecia um sentido (moral) e uma organização (ética) para a vida. Desde seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Woman* (publicado apenas em 1992), Beckett contesta a forma como o romancista tradicional manipula o enredo e os personagens sem consideração pela falta de verossimilhança e de sentido da vida. O foco principal das críticas é Balzac, como demonstra Knowlson a propósito de Belacqua (personagem de *Dream*):

Coherence, artifice, and unity were regarded by Beckett as belonging to the “chloroformed world” of Balzac’s novels, where, he claimed, characters are turned into “clockwork cabbages”; the novelist can “rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses” (1997, p. 145).

Em 08 de fevereiro de 1935, Beckett escreve ao amigo McGreevy:

Am reading the *Cousine Bette*. The bathos of style & thought is so enormous that I wonder is he writing seriously or in parody. And yet I go on reading it. (Volume I, p. 245).

Alguns dias depois, em 16 de fevereiro de 1935:

I finished *Cousine Bette* – incomprehensibly. A Stock Exchange Hugo. (idem, p. 250).

A narrativa de *Malone meurt* não joga o jogo, ela joga *com* o jogo. Assim a posição do narrador é ambígua, não é nem um narrador característico dos anos 1950 – aquele que joga conscientemente com os modelos do passado –, tampouco segue a estrutura do romance do século XIX. É como um escritor em busca do que escrever. Isso está implícito no modo como as frases seguem o ritmo imediato da fala, como se o narrador escrevesse aquilo que fala.

Tout n'est pas encore dit entre moi et – si, tout est dit. Peut-être ai-je seulement envie de l'entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n'ai envie de rien. <sup>14</sup> (p. 45).

Beckett se vale de inúmeros recursos narrativos para compor esse jogo, um deles é a coerência. Não há uma profunda preocupação com a coerência, no sentido da coesão e do desenvolvimento dos fatos. A narrativa é formada por partes, ou melhor, por pedaços, fragmentos, uns longos, outros breves, alguns inacabados. Nesses pedaços o narrador começa descrevendo sua situação atual e suas intenções, entre elas contar histórias para não apressar a morte, quer estar neutro quando ela chegar. No segundo fragmento – “Cette fois je sais où je vais” – afirma que desta vez saberá contar as histórias, agora é um jogo, a seriedade foi supostamente superada. Nessa parte estabelece seus objetivos e o restante da narrativa alterna-se entre as histórias que ele conta e as descrições da sua situação presente. Às vezes as histórias são interrompidas porque ele está cansado – “Assez pour ce soir” – ou porque não sabe como continuar ou porque não quer continuar – “Non, ça ne va pas”. Algumas partes são abandonadas com frases inacabadas e a parte seguinte nem sempre retoma o que foi deixado, como se um longo tempo tivesse transcorrido entre um espaço e outro. Na última referência à história de Saposcat (abandonada para seguir a história de Macmann), o parágrafo seguinte é iniciado por “Mortel ennui” e termina com uma frase inacabada: “Ah oui, j'ai mes petites distractions et elles devraient”. A parte seguinte continua sem consideração pela frase anterior: “Quel malheur, le crayon a dû me tomber des mains”.

(...) Ah oui, j'ai mes petites distractions et eles devraient

Quel malheur, le crayon a dû me tomber des mains, car je viens seulement de le récupérer après quarante-huit heures (voir plus haut quelque part) d'efforts intermittents.

<sup>15</sup> (p. 88).

---

<sup>14</sup> The last word is not yet said between me and – yes, the last word is said. Perhaps I simply want to hear it said again. Just once again. No, I want nothing. (p. 226).

Ainda não foi dita a última palavra entre mim e – sim, a última palavra foi dita. Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais uma vez. Não, não quero nada. (p. 34).

<sup>15</sup> (...) Ah yes, I have my little pastimes and they



À medida que a narrativa avança, a morte do narrador se aproxima. Como ele quer terminar a narrativa no instante exato de sua morte, a história de Macmann é narrada com mais pressa que a de Saposcat, sem interrupções por causa do tédio. As pausas então refletem alguma indisposição do narrador, como quando tenta iniciar uma nova parte sem sucesso. Logo em seguida ela é retomada:

Je sens

Je sens que ça vient. Comment ça va, merci, ça vient. <sup>16</sup> (p. 110).

Outra forma de expor ao ridículo o “historiador de costumes” são os planos que o narrador traça para não serem seguidos. Define seus propósitos logo no início da narrativa, apesar de não ter nenhuma certeza sobre a necessidade deles, num parágrafo que se abre com confiança: “Desta vez eu sei para onde ir”. Primeiro decide contar quatro histórias: uma sobre um homem, outra sobre uma mulher, a terceira sobre uma coisa qualquer e, por fim, uma sobre um animal, *talvez* uma ave. Em seguida decide colocar o homem e a mulher numa mesma história, já que não há grande diferença entre eles. A única coisa imprescindível é o seu inventário. Após essas considerações, define seus objetivos: situação presente, história do homem e da mulher, *depois* a história do animal, *depois* aquela da coisa, uma pedra *sem dúvida* (“une chose quelconque et un oiseau peut-être” torna-se “une

---

What a misfortune, the pencil must have slipped from my fingers, for I have only just succeeded in recovering it after forty-eight hours (see above) of intermittent efforts. (p. 252).

(...) Ah, sim, eu tenho meus pequenos passatempos e eles

Que azar, o lápis deve ter me caído das mãos, pois só venho a recuperá-lo quarenta e oito horas depois (ver acima, em algum lugar) de esforços intermitentes. (p. 62).

<sup>16</sup> I feel

I feel it's coming. How goes it, thanks, it's coming. (p. 265)

Eu sinto

Sinto que está vindo. Como vai, obrigado, está vindo. (p. 76).

pierre sans doute”). O narrador fracassa em todos os pontos desse projeto. A situação presente irrompe por toda a narrativa, um grande prejuízo para quem pretendia contar histórias para permanecer afastado da “velha carcaça” enquanto a morte se aproxima. A história de Saposcat é interrompida por acessos de tédio, sem ficar claro qual seria a mulher em questão (Lise? Sra. Saposcat? Sra. Louis?). E o personagem é abandonado, depois reaparece bem mais velho, num banco de praça, sob o nome de Macmann. Quando se apressa para fazer o inventário, o narrador não tem absoluta certeza de seus objetos, alguns foram perdidos, outros não lembrava possuir. Ao iniciar a história de Macmann, decide contá-la em três partes: a primeira fase na companhia de Moll, a fase da cama; a segunda aos cuidados de Lemuel, fase em que Macmann sai pelo hospital; a terceira fase ele morre antes de iniciá-la. Durante a história de Macmann, o narrador sente-se abandonado pelas pessoas que cuidavam dele. Ninguém mais aparecia para servir a sopa e recolher o penico. Até que surge o velho braço amarelo, mas longe de ficar satisfeito, Malone sente-se incomodado e teme que estejam tentando roubar o seu caderno. Perdido, elabora um novo fim para seu projeto, sem qualquer relação com as intenções do primeiro:

Voici en tout cas le programme, la fin du programme. Ils croient pouvoir me troubler et me faire perdre de vue mes programmes. Ce sont de vrais cons. Le voici. Visite, diverses remarques, suite Macmann, rappels de l’agonie, suite Macmann, puis mélange Macmann et agonie aussi longtemps que possible.<sup>17</sup> (p. 180)

O que ele havia definido como sua principal intenção ao resolver contar histórias – permanecer afastado da situação presente – torna-se um dos principais tópicos para a conclusão da narrativa – estender o máximo possível a alternância entre agonia e Macmann.

---

<sup>17</sup> Here is the programme anyhow, the end of the programme. They think they can confuse me and make me lose sight of my programmes. Proper cunts whoever they are. Here it is. Visit, various remarks, Macmann continued, agony recalled, Macmann continued, then mixture of Macmann and agony as long as possible. (p. 306).

Aqui está o programa, de qualquer forma, o fim do programa. Pensam que podem me confundir e me fazer perder meus programas. São uns filhos-da-puta. Aqui está. Visitas, pequenas observações, segue Macmann, lembranças de agonia, mais Macmann, depois, misturar Macmann e agonia, o mais longo tempo possível. (p. 121).

As intermitências entre o que o narrador diz que irá fazer e aquilo que ele faz realmente se estendem por toda a narrativa. Se não bastasse traçar planos para não cumprir, deixar frases inacabadas ou refazer uma ideia no meio da mesma frase sem, no entanto, excluir a ideia preterida, além de forjar o enredo diante do leitor, Malone é instável. Antes mesmo de iniciar o que se propõe, ele é categórico: “agora sei o que fazer!”. Mas basta dar curso à sua proposta, encontra-se em meio a novos impasses – quel ennui, quel malheur, quel misère. Antes da história de Saposcat, a saída encontrada foi o jogo. Simplesmente jogar é o que poderia fazer uma boa história. Porém, quando inicia a história, o narrador ainda está preso à velha estrutura da elaboração minuciosa do cenário e das descrições intermináveis.<sup>18</sup> Nem bem inicia, já é obrigado a reconhecer:

Quel ennui. Et j'appelle ça jouer.<sup>19</sup> (p. 25).

O tédio sentido pelo narrador de *Malone meurt* intensifica a paródia do romance de costumes. A ideia de paródia é sustentada especialmente pela história de Saposcat. Ele é o filho mais velho de uma família burguesa mal sucedida, seus pais discutem sobre o que fazer para conseguir mais dinheiro ou sobre a necessidade de trabalhar mais, planejam o que fazer durante a aposentadoria e como estimular o filho a ir bem na escola, para que possa ajudá-los no futuro. Esses fatos remetem às preocupações sociais de Balzac. A família de camponeses frequentada por Saposcat em suas férias da escola é chamada de “les Louis”, no francês, “the Lambert”, no inglês.<sup>20</sup> *Louis Lambert* é um romance da primeira

---

<sup>18</sup> Antes das revisões para publicação, a edição original de *Malone meurt* era muito mais longa, em especial a história de Saposcat, devido à grande quantidade de descrições. Ao revisar o texto, Beckett fragmentou as descrições, substituindo páginas inteiras por “quel ennui” (Ackerley & Gontarski, p. 341).

<sup>19</sup> What tedium. And I call that playing. (p. 214).

Que tédio. E eu chamo isso de brincar. (p. 21).

<sup>20</sup> *Les Paysans* é curiosamente a última obra de Balzac, interrompida pela morte. Deveria corresponder ao seu testamento literário. Nela o autor reuniu suas concepções quanto à boa narrativa. Esses elementos deveriam servir para a elaboração de uma poética de seus romances. O apego aos detalhes do cenário rende suas descrições mais exaustivas. É em função desse livro que Delacroix esbraveja: “*Os Camponeses* interessaram-me de início, mas à medida que a narrativa progride tornam-se quase tão insuportáveis quanto as tagarelices de Dumas: sempre os mesmos pormenores liliputianos, pelos quais ele julga conferir algo característico a

fase de Balzac, considerado o seu grande fiasco romanesco, que conta os anos de formação de um jovem genial (*voyant*) até a catalepsia aos vinte e oito anos, logo após se apaixonar por Mlle. de Villenoix. Na ardente paixão, Louis Lambert descobre a ineficácia das palavras para expressar os sentimentos. O enredo da história de Saposcat reverbera, parodiando, o de *Louis Lambert*, mas sem qualquer apego às explicações ou aos detalhes.

As descrições na história de Saposcat são intencionalmente caracterizadas pela inutilidade. A história começa com uma “inevitável” necessidade de “dizer algumas palavras sobre o garoto”. Ao contrário do que ocorre nos romances realistas, o narrador de Beckett evita realizar uma descrição minuciosa sem, no entanto, deixar de caracterizá-la:

L’homme s’appelle Saposcat. Comme son père. Petit nom? Je ne sais pas. Il n’en aura pas besoin. Ses familiers l’appellent Sapo. Lesquels? Je ne sais pas. Quelques mots sur sa jeunesse. Il le faut.<sup>21</sup> (p. 21).

É necessário (“Il le faut”) ou não pode ser evitado (“This cannot be avoided”) para qual tipo de narrativa? Essa passagem é mais um exemplo de paródia do romance tradicional. E assim continuam as descrições até a ridicularização completa das preocupações burguesas dos pais de Saposcat. Eles querem que o filho seja médico ou advogado, mas se ao menos ele sair de casa, o que significaria uma boca a menos para alimentar, seria motivo de muito orgulho. Para apoiar o filho, o Sr. Saposcat compra uma caneta, assim espera motivá-lo para os exames finais. E logo a principal questão entre ele e a Sra. Saposcat é quanto ao melhor momento para entregar a caneta ao filho.

A história de Saposcat é marcada pela oscilação entre a falta de recursos do narrador, sempre refém da descrição, e o tédio da superfície:

Sapo n’avait pas d’amis. Non, ça ne va pas.<sup>22</sup> (p. 27).

---

cada uma de suas personagens. Que confusão e que minúcia! Para que esses retratos em pé de miseráveis comparsas cuja multiplicidade tira qualquer interesse à obra? Isso não é literatura.” (Rónai, p. 20).

<sup>21</sup> The man’s name is Saposcat. Like his father’s. Christian name? I don’t know. He will not need one. His friends call him Sapo. What friends? I don’t know. A few words about the boy. This cannot be avoided. (p. 211).

O homem se chama Saposcat. Como seu pai. Primeiro nome? Não sei. Nem vai precisar. Os amigos o chamam Sapo. Que amigos? Não sei. Algumas palavras sobre seus verdes anos. Tem que ser. (p. 18).

Sapo aimait la nature, s'intéressait <sup>23</sup> (p.29).

Les paysans. Ses visites chez les paysans. Je ne peux pas. <sup>24</sup> (p.39).

A princípio Malone titubeia diante das descrições. E quando descreve, revela muito pouco sobre seus personagens. Isso é fruto de um artifício de Beckett que critica diretamente o uso de descrições detalhadas para criar aquilo que o século XIX chamava de “efeito do real”. Beckett direciona as descrições do seu autor fictício a detalhes absolutamente insignificantes que nada dizem sobre a real condição dos personagens. Quando descreve Saposcat, por exemplo, o apresenta como um rapaz forte, que será mais alto do que o pai. A cabeça grande como sinal de inteligência. O cabelo louro e eriçado. Enfim, uma espécie de caricatura, não havendo nada que esclareça sua problemática.

Há vários outros exemplos de como o narrador descreve pela simples necessidade de descrever, sem qualquer benefício para a composição de suas histórias. No contexto geral da narrativa, essas descrições servem para aumentar a ironia do texto. Elas estão implícitas nas passagens sobre o cansaço de Saposcat após as aulas de boxe ou os castigos frequentes na escola, por desafiar os professores. Ou ainda quando a Sra. Louis senta-se na cozinha, abaixa o pavio do lampião e espera, porque não gosta de apagá-lo com o vidro quente. Ou mesmo quando Malone considera que tipo de grafite é melhor, o que está gasto, mas é macio, ou o novo que ainda está duro.

É em função da inutilidade que a coerência da narrativa se mantém. Toda vez em que o narrador se preocupa em apresentar uma explicação ou seguir o roteiro entre causa e consequência, ele está preocupado com algum episódio que quase não contribui para a compreensão de sua narrativa como um todo. Isso acontece, por exemplo, quando precisa encontrar uma justificativa para que Saposcat não tenha sido expulso da escola. Certo dia,

---

<sup>22</sup> Sapo had no friends – no, that won't do. (p. 215).

Sapo não tinha amigos. Não, isso não vai dar. (p. 22).

<sup>23</sup> Sapo loved nature, took an interest. (p.216).

Sapo amava a natureza, se interessava por (p. 24).

<sup>24</sup> The peasants. His visits to. I can't. (p.222).

Os camponeses. Suas visitas a eles. Não posso. (p. 30).

um professor foi para cima dele com uma vara, Saposcat tomou-lhe a vara da mão e a atirou pela janela. Motivo suficiente para ser expulso, mas não foi. O narrador não encontra uma razão para isso. Outro exemplo é quando Gros Louis aparece como um excelente esquartejador de porcos – o mais requisitado da região. A habilidade de Gros Louis seria suficiente para justificar as demandas, mas o narrador sente a necessidade de ser ainda mais convincente: além de ser bom, Gros Louis cobrava barato. Às vezes até se contentava com um pedaço de pernil. A precisão da passagem é acompanhada pelo deleite do narrador:

Que tout cela est vraisemblable. <sup>25</sup> (p. 46).

A falta de verossimilhança que Malone sente em seu texto é revelada por esse orgulho, em função de passagens de quase nenhuma utilidade para o sentido geral de suas histórias. (É importante notar que para a narrativa de Beckett essas “insignificâncias” constituem o eixo narrativo).

O modo como a realidade, ou o modo de ver a realidade, é destruída e construída em *Malone meurt* é algo desenvolvido por Beckett desde os primeiros romances: *Dream of Fair to Middling Woman*, *Murphy* e *Mercier et Camier*. Neles ele busca uma maneira de romper com o mecanismo das descrições para melhor representar a capacidade de percepção dos personagens. Aquilo que pode ou não ser visto. A grande maioria dos romances tradicionais do século XIX utiliza a narrativa em terceira pessoa, para que o narrador impessoal possa interromper os eventos e os diálogos dos personagens a fim de inserir páginas e mais páginas de descrições e justificativas. Há um verdadeiro amor pelas coisas vistas, e o maior deleite do escritor é conseguir reproduzir o mundo visível através das palavras, encontrar *le mot juste*. A principal desculpa é a necessidade de mostrar a importância do meio sobre a constituição dos personagens. Mas o foco na sociedade e no momento histórico deixa escapar uma série de outros elementos que influem na formação da identidade de uma pessoa. Em função desses elementos, Beckett escolhe a primeira pessoa para os seus três principais romances: *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable*. Ele aprisiona o narrador dentro de uma mente, obrigando o leitor a lidar com uma visão de

---

<sup>25</sup> How plausible all that is. (p. 226).

Como tudo isso é verossímil. (p. 35).

mundo específica. Por essa interiorização, o romance acaba afastado das questões históricas e sociais (ao menos isso deixa de ser seu foco principal), com maior interesse pelo mundo subjetivo. Não há grande motivação pelas coisas, interessa o modo de ver e de entender os acontecimentos e os objetos materiais.

A distância entre a percepção dos objetos e os objetos em si é central em *Murphy* (narrado na terceira pessoa), cujo foco narrativo é a distinção entre “the little world” e “the outer world”, de acordo com a perspectiva filosófica do racionalismo. Beckett parte dos olhos confiantes do ocasionalista Geulinx para chegar à visão imprecisa da arte abstrata, como descreve ao amigo Thomas McGreevy, em carta de 05 de março de 1936:

I have been reading Geulinx in T.C.D., without knowing why exactly. Perhaps because the text is so hard to come by. But that is rationalisation & my instinct is right & the work worth doing, because of its saturation in the conviction that the *sub specie aeternitatis* vision is the only excuse for remaining alive. He does not put out his eyes on that account, as Heraclites did & Rimbaud began to, nor like the terrified Berkeley repudiate them. One feels them very patiently turned outward, & without Schwärmerei turned in-ward, Janus or Telephus eyes, like those of Frenhofer in the *Chef d'Oeuvre Inconnu*, when he shall have forgotten Mabuse & ceased to barbouiller. (Volume I, p. 318).

“Ceased to barbouiller” refere-se ao momento em que o artista abdica da precisão dos detalhes ao reconhecer as deficiências da sua própria percepção. Malone sabe que não pode escrever como Balzac, mas desconhece outra forma de escrita. Suas histórias são como rascunhos imprestáveis de um romancista tradicional em crise. Por essa razão, a distância entre o narrador e a realidade tal como compreendida por Beckett tem franco desenvolvimento nas descrições da situação presente. A começar pelo fato de o presente não estar nos planos do narrador. Haveria apenas uma menção à situação presente no início e depois o narrador ficaria entretido em suas histórias até morrer. Mesmo quando o presente é mencionado de forma intencional – no terceiro parágrafo, “Situation présente” – já estão elaboradas a imprecisão e as incertezas do restante da narrativa.

Nunca é claramente especificado o lugar em que o narrador está. A descrição da situação presente é realizada com base em deduções: pela manhã Malone diz não ouvir nada que defina o lugar, a não ser o barulho da rotina de homens comuns que se levantam,

comem, entram e saem, choram e riem, então deduz que não está num quarto de hospital ou num hospício. Sabe que não está numa casa de repouso por conta do que vê pela janela. Tudo indica que está, na verdade, num quarto particular – não especifica por que. Talvez porque veja parte da rua, do telhado e das janelas das casas vizinhas. Não vê o mar, mas o escuta. Tampouco pode ver campos e montanhas. Considera assim que está numa cidade e não no campo, num quarto que pode ter sido deixado pela pessoa que antes vivia nele. Não sabe precisar como nem quando chegou. Lembra apenas que já era velho e sente estar há muito tempo confinado ali. Suspeita ter chegado de ambulância, mas na verdade lembra apenas que um dia estava na cama e mais nada. Quanto ao resto, há um hiato em sua memória. Inclusive é incapaz de dizer com certeza a sua idade – lembra o ano em que nasceu, mas não sabe em que ano está. Não se preocupa com o que o impede de andar, se a perda de movimentos das pernas é consequência da idade ou de algum acidente. Na época em que ainda era capaz de andar, lembra-se de fazer longas caminhadas, sem saber, ao fim do dia, onde estivera e em que pensara. Diante dessas incertezas, as informações fornecidas por Malone são estéreis. O seu quarto é descrito como um quarto comum; há um armário que nunca abriu, seus objetos estão num canto, pode alcançá-los com um bastão. A sua cama está próxima à janela. Ao se inclinar um pouco pode ver as coisas que descreve e até parte da rua. Está nu embaixo das cobertas. Não está absolutamente abandonado porque alguém cuida dele. Há um carrinho onde colocam a sopa e tiram o penico. Malone vê apenas o braço, antes um braço magro e retorcido, agora um braço amarelo, ou o contrário. Ao mesmo tempo em que nada pode revelar sobre o básico de sua condição, ele é capaz de revelar detalhes irrelevantes. Em função do tempo que passa observando pela janela, diz conhecer o ciclo da lua, as diversas formas assumidas pelas nuvens e reconhece os pássaros que batem no vidro à procura de alimentos. Pode até mesmo identificar as estações do ano pela temperatura do quarto.

Aqui, como nas histórias, a irrelevância das informações oferecidas pelo narrador é uma forma de contestar o valor objetivo das descrições. Qual o seu verdadeiro nome e sobrenome? Onde fica o seu quarto? Em qual prédio? Qual o número? De frente para qual armazém? Qual o nome da rua? E da cidade? O leitor pode, por acaso, visitá-lo? Ainda que ele pudesse responder a essas questões, revelaria muito pouco sobre si mesmo. É de se destacar o momento em que ele recebe uma visita. Todos os detalhes do homem são



revelados sem, no entanto, esclarecer de quem se trata. Inesperadamente, após páginas reclamando da fome e do abandono, alguém entra no quarto. Talvez seja um médico ou um agente funerário, calcula o narrador. O homem carrega um guarda-chuva de ponta afiada com o qual acerta a cabeça de Malone. Fica um bom tempo no quarto, fala, mas não é ouvido. Sem nenhuma outra informação sobre essa inesperada visita resta ao narrador descrever:

Dois-je le décrire? Pourquoi pas. Il est peut-être important. Je l'ai bien vu. Costume noir d'une coupe surannée ou peut-être revenue à la mode, cravate noire, chemise d'une blancheur de neige, manchettes à la clown lourdement empesées lui cachant presque entièrement les mains, cheveux noirs calamistrés, facies long, glabre, morne et comme enfariné, sombres yeux éteints, taille et corpulence moyennes, chapeau melon pressé délicatement du bout des doigts contre le bas-ventre d'abord, puis à un moment donné flanqué sur le crâne d'un geste d'une soudaineté et d'une sûreté extraordinaires. Un mètre pliant dépassait, en même temps qu'un coin de mouchoir blanc, le bord de sa pochette.<sup>26</sup> (p. 181).

Nenhuma dessas informações impressiona mais Malone do que os sapatos amarelos sujos de argila. Ao fazer seu inventário, havia reconhecido entre seus pertences o pé esquerdo de uma bota de montaria amarela. Esse episódio da visita – caracterizada como um personagem, com mangas de palhaço e rosto enfarinhado –, como várias outras passagens

---

<sup>26</sup> Must I describe him? Why not? He may be important. I had a clear view of him. Black suit of antiquated cut, or perhaps come back into the fashion, black tie, snow-white shirt, heavily starched clown's cuffs almost entirely covering the hands, oily black hair, a long, dismal, glabrous, floury face, somber lacklustre eyes, medium height and build, block-hat pressed delicately to stomach with finger-tips, then without warning in a gesture of extraordinary suddenness and precision slapped on skull. A folding-rule, together with a fin of white handkerchief, emerged from the breast pocket. (p. 307).

Devo descrevê-lo? Por que não? É talvez importante. Enxerguei-o claramente. Roupa preta de corte antigo, ou talvez voltado à moda, gravata preta, camisa de uma brancura de neve, mangas de palhaço lhe cobrindo as mãos quase inteiramente, cabelos pretos cheios de brilhantina, um rosto comprido, sem barba, morno e como que enfarinhado, olhos sombrios e apagados, altura e peso médios, chapéu seguro contra a barriga com dedos delicados, e de repente levado à cabeça com um gesto de extraordinária rapidez e precisão. Uma fita métrica saía, com um lenço branco, do seu bolso do casaco. (p. 121).

do livro, é propositalmente aberto à interpretação. Isso será abordado na terceira parte – “O discurso da não-representação”.

## II

Ao longo da narrativa, as regras do jogo ficam cada vez mais evidentes. A ambiguidade do narrador entre jogar e não saber, entre esperar a morte e assumir o controle de sua vida é uma forma de contestar o controle absoluto do romancista sobre o enredo e os personagens. O segundo parágrafo em que a estrutura do romance é abertamente discutida começa por “Quel malheur” (“What a misfortune”). O principal momento de impotência do narrador, quando ele deixa cair o lápis e não pode fazer mais nada. Esse parágrafo é situado estrategicamente após o fim inconcluso da história de Saposcat – acabam as férias de verão, o garoto não voltará mais à fazenda dos Louis, nada mais é revelado: se ele prestará ou não os exames e se, no caso afirmativo, será aprovado ou, no caso negativo, o que irá fazer – e pouco antes de iniciar a história de Macmann. É nesse parágrafo inclusive que o narrador revela pela primeira vez o seu nome, Malone, a quem se refere sempre na terceira pessoa. Quando o lápis cai, Malone diz passar quarenta e oito horas tentando recuperá-lo, o que não foi fácil devido à ausência de uma alça em seu bastão. Todavia, ele agradece ao acaso pela queda do lápis e deseja que isso aconteça mais vezes, pois nesse tempo de impotência ele pôde resolver e concluir tudo:

Je viens de passer deux journées inoubliables dont nous ne saurons jamais rien, le recul étant trop grand, ou pas assez, je ne sais plus, sinon qu’elles m’ont permis de tout résoudre et de tout achever, je veux dire tout ce qui touche à Molone (c’est en effet ainsi que je m’appelle à présent) et à l’autre, car le reste n’est point de mon ressort.<sup>27</sup> (p. 88).

---

<sup>27</sup> I have spent two unforgettable days of which nothing will ever be known, it is too late now, or still too soon, I forget which, except that they have brought me the solution and conclusion of the whole sorry business, I mean the business of Malone (since that is what I am called now) and of the other, for the rest is no business of mine. (p. 252).

Acabo de passar dois dias inesquecíveis dos quais nunca saberemos nada, o recuo sendo muito grande, ou não o bastante, não sei mais, a não ser que esses dias me permitam resolver e concluir tudo, quero dizer, tudo que diz respeito a Malone (é assim que me chamo atualmente) e ao outro, o resto não tem nada a ver comigo. (p. 62).

Malone esteve tão empenhado em recuperar o lápis que a cabeça ficou vazia. Ao fim dessa mesma passagem, o narrador reitera a ideia de jogo, mas agora sob as vestes da ignorância:

D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis. <sup>28</sup> (p. 95).

A grande dificuldade do narrador moribundo está resumida na passagem acima: aceitar a solidão, a impotência e a ignorância. Em sua narrativa, ele assume o controle, como uma forma de compensar a fraqueza diante da vida, que irremediavelmente escapa do seu corpo, por entre seus dedos, sem que eles tenham força para retê-la. Criar é para ele um modo de ser senhor de outra criatura, como um deus:

Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai. <sup>29</sup> (p. 96).

A postura do narrador na história de Macmann não apresenta nenhuma mudança significativa em relação à história de Saposcat. Da mesma forma que a ideia de jogo não permite que ele encontre refúgio na história do garoto, a pretensão à ignorância não faz com que a experiência com Macmann seja mais promissora. A diferença é a maior proximidade da morte. Ao invés das incessantes interrupções – *quel ennui, quel misère, je ne peux pas* – o narrador avança lançando palavras de motivação dentro dos parágrafos – *ça avance, allez, allons, on y va*. Os acontecimentos vividos por Macmann também desvirtuam as amarras

---

<sup>28</sup> But what matter whether I was born or not, have lived or not, am dead or merely dying, I shall go on doing as I have always done, not knowing what it is I do, nor who I am, nor where I am, nor if I am. (p. 256).

Aliás, pouco importa que eu tenha nascido ou não, que eu tenha vivido ou não, que eu esteja morto ou apenas moribundo, vou fazer do jeito que sempre fiz, na ignorância do que faço, de quem sou, donde estou, se é que sou. (p. 67).

<sup>29</sup> Yes, a little creature, I shall try and make a little creature, to hold in my arms, a little creature in my image, no matter what I say. And seeing what a poor thing I have made, or how like myself, I shall eat it. (p. 257).

Sim, vou tentar criar, para tê-la em meus braços, uma pequena criatura, feita à minha imagem, não importa o que eu diga. Vendo-a mal advinda, ou excessivamente semelhante, vou comê-la. (p. 67).

do enredo tradicional. A história de Saposcat é assim organizada: 1) a vida escolar e familiar de Sapo, 2) a preocupação com os exames finais, 3) as aulas particulares e as férias entre os camponeses, 4) o fim das férias de verão. Não há um desfecho, nem mesmo uma preocupação do narrador quanto aos problemas abertos pela história, como, por exemplo, as razões para o silêncio de Saposcat. As partes tampouco são imprescindíveis para a história. O enredo da história de Macmann segue a seguinte ordem: 1) um dia é surpreendido pela chuva, 2) acorda no hospital São João de Deus, 3) Moll se interessa por ele e pede oficialmente para ser a encarregada do número 166, 4) a intimidade aumenta entre eles, 5) dormem juntos e se apaixonam, 6) a relação esfria, 7) Moll está doente, vai morrer. A morte de Moll, entretanto, é uma imposição do narrador, que em determinado momento resolve matá-la. Paralelamente, Macmann tentava entender o que havia distanciado os dois. Apresenta duas hipóteses: 1) Moll foi com muita sede, esperando muito no início do relacionamento ou 2) ela pode ter se enganado sobre Macmann. Pela doença, o leitor é inclinado a acreditar numa terceira hipótese: Moll está velha, sente que vai morrer, afasta-se de Macmann.

Essa ideia de causalidade é mais uma etapa do jogo narrativo. No romance tradicional a tendência é que cada parte do enredo contribua para o significado geral da narrativa. Aqui, a sequência dos fatos não é mantida por muito tempo e o enredo é composto por partes que facilmente poderiam ser ignoradas. Nas descrições da situação presente, por exemplo, é muito raro encontrar uma situação de causa e efeito por muitos parágrafos. A fome é o que acomete o narrador por mais tempo: 1) sente fome, 2) deduz que se esqueceram dele, 3) tenta mover a cama para chamar a atenção, 4) perde o bastão. O problema da fome não desaparece, mas quando pode ser resolvido, é ignorado pelo narrador, uma vez que sente seu caderno ameaçado pela visita. A “grande trama” que reúne toda a narrativa é a situação pouco romanesca da morte de um ser. O restante do enredo é preenchido por ações sem grandes ou nenhuma consequência. Os próprios personagens parecem dispensáveis. De Saposcat a Macmann há um salto da infância à velhice, sem consideração pela vida adulta do personagem. Moll é morta pelo narrador e em seu lugar surge Lemuel, a respeito de quem muito pouco é revelado. O narrador se questiona abertamente sobre a insignificância de seus personagens:

Les Louis, les Louis, s'agit-il des Louis. Non, pas spécialement. <sup>30</sup> (p. 77).

Mais il s'agit bien de Lemuel et de sa chambre. <sup>31</sup> (p. 203).

Mais il s'agit bien de Mme Pédale. Au fait. <sup>32</sup> (idem).

As descrições da situação presente auxiliam o narrador na criação de um espaço exclusivo. Em sua relação com a janela, ele se distingue do mundo dos outros, da luz dos outros, do tempo dos outros. O seu tempo é o presente, o eterno presente. O seu espaço é essencialmente imutável, as mudanças ocorrem na superfície, como o enterro da mula dos Louis em um pedaço de terra que pouco tempo depois seria arado com a ajuda de outro animal. A janela é a ilustração de uma das principais preocupações de Beckett: a consciência. A observação em primeira pessoa expõe a distância entre o observador e a coisa vista. Numa noite tempestuosa e clara, “como as noites de Kaspar Friedrich”, Malone observa pela janela o modo como o vento empurra as nuvens. Elas são esfarrapadas no silêncio das alturas, mas no interior dele há um tumulto de sons e imagens e em meio a tudo, calma. Somente após ver as nuvens esfaceladas no céu, o narrador ouve o som do vento que se choca contra seu quarto ultrapassar a barreira do vidro da janela. <sup>33</sup> Sua relação

---

<sup>30</sup> The Lamberts, the Lamberts, does it matter about the Lamberts? No, not particularly. (p. 245).

Os Luís, os Luís, será que se trata dos Luís? Não, não especialmente. (p. 55).

<sup>31</sup> But what matter about Lemuel and his room? (p. 320).

Mas o que é que tem que ver Lemuel e seu quarto? (p. 136).

<sup>32</sup> But what matter about Lady Pedal ? On. (p. 320).

E sobre a senhora Pedal? Vamos em frente. (p. 136).

<sup>33</sup> Muitas vezes a janela é utilizada metaforicamente, como se o quarto fosse uma representação filosófica da mente – e a janela faz o papel dos olhos como acesso ao mundo. Leibniz utiliza a imagem de quartos sem janelas para descrever as “mônadas” (corpos em equilíbrio sem relação de influência com o mundo externo).

Vous direz que c'est dans ma tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une tête, que ces huit, non, ces six parois sont en os massif, mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais. (p. 87).

You may say it is all in my head, and indeed sometimes it seems to me I am in a head and that these eight, no, six, these six planes that enclose me are of solid bone. But thence to conclude the head is mine, no, never. (p. 251).

com a janela fornece muitos elementos para avaliar a sua relação com o mundo externo, que ora é seu próprio quarto – quando remete às pessoas que cuidam dele e a seus objetos –, ora é o que acontece através do vidro da janela. Às vezes ele desconfia que a janela é tão ilusória quanto “o teto de Tiepolo em Würzburg”. Por isso, antes de partir, quer abrir um buraco na parede a fim de ver o que acontece por trás dela.<sup>34</sup> Ao observar a noite, acredita que a imagem é real por causa do brilho vibrante das estrelas. Só então o céu negro lhe parece ser mesmo aquele das pessoas “e não uma cena pintada na vidraça”. Mas tem certeza somente quando uma lâmpada é acesa na casa em frente. Esta cena resume o modo impreciso como o narrador enxerga o mundo. Na janela em frente há a sombra de um casal que se funde numa única sombra tremulante. Num primeiro momento Malone desconfia que estejam com frio, supõe que estivessem se abraçando para se aquecerem. De repente, o vento balança a cortina, Malone então percebe não só que a janela do casal está aberta, como que o tempo está quente. Somente após toda essa digressão constata que o casal faz amor. A ausência dessa dificuldade de ver o mundo é o que Beckett contesta nas obras realistas. Antes da pergunta “como dizer?” está “como ver?”, bem como sugere o título de uma de suas novelas dos anos 1980, *Mal vu, mal dit*, onde a dificuldade de dizer é antecedida pela dificuldade de ver.

Na mesma janela em que presencia o ocaso, Malone vê a aurora. Certa vez, estava certo de que o sol subiria até a abóbada celeste, quando, por fim, ele se põe. O que parece ser uma incoerência é na verdade mais uma representação da incerteza. No mundo dos outros, o sol nasce a leste e se põe a oeste. E, toda vez que o sol se põe, é certo que ele nascerá no outro dia. Entre os homens que estão seguros do movimento do sol está Agostinho, para quem o conhecimento é fruto da dádiva divina. Mesmo reconhecendo,

---

Podem dizer que é minha cabeça, e me parece muitas vezes que estou dentro de uma cabeça e que estes oito, não, seis, estes seis andares que me cercam são de puro osso. Daí a concluir que a cabeça é minha, não, nunca. (p. 61).

<sup>34</sup> A janela é também reflexo da relação arbitrária de Malone com o mundo:

Après tout cette fenêtre est ce que je veux qu'elle soit, jusqu'à un certain point, c'est ça, ne te compromets pas. (p. 118).

After all this window is whatever I want it to be, up to a point, that's right, don't compromise yourself. (p. 269).

Afinal de contas, esta janela é o que eu quero que ela seja, até certo ponto, tudo bem, não se comprometa. (p. 81).

antes de Descartes, o engano dos sentidos, responsável pela precariedade do conhecimento externo, Agostinho mantém a fé na razão, pois acredita no conhecimento interno. A incerteza de Malone quanto ao movimento do sol representa tanto sua falta de intimidade com a luz, isto é, com a razão, quanto a falta de referência temporal de um moribundo. Não obstante a janela funciona como um abismo, capaz de manter a luminosidade estática. A claridade ou a escuridão sempre ficam do lado de fora; batem na vidraça, mas não a atravessam. A iluminação dentro do quarto não é nem escura nem clara, há sempre a mesma “luz de chumbo” incapaz de produzir sombra, como a luz do eterno presente, ao redor daquele que não sabe ao certo se o sol voltará a nascer. O narrador distingue a sua luz de chumbo da luz dos outros, dos homens que sabem a que horas o sol se põe e a que horas nasce novamente.

Bref il semble y avoir la lumière du dehors, celle des hommes qui savent que le soleil émerge à telle heure et à telle autre plonge à nouveau derrière l’horizon, et qui y comptent, et que des nuages sont toujours à prévoir mais qu’ils finissent toujours par se dissiper tôt ou tard, et la mienne.<sup>35</sup> (p. 86)

Essa desorientação quanto ao tempo é intensificada pelos espaços em branco entre os parágrafos, que representam uma quantidade de tempo indefinida – tempo de repouso ou de mal-estar, o tempo que o narrador leva para recuperar o ânimo para narrar. Ele raramente se refere ao que faz durante esse tempo, se dorme, come, pensa ou usa o penico. É o tempo do feto, que espera para morrer, ou melhor, para nascer na morte:

---

<sup>35</sup> In a word there seems to be the light of the outer world, of those who know the sun and moon emerge at such an hour and at such another plunge again below the surface, and who rely on this, and who know that clouds are always to be expected but sooner or later always pass away, and mine. (p. 251).

Numa palavra, parece haver a luz do mundo exterior, a dos homens que sabem que o sol nasce a tal hora e a tal hora mergulha de novo no horizonte, e que contam com isso, e que nuvens devem estar sempre previstas mas acabam sempre por se dissipar cedo ou tarde. E a minha luz. (p. 61).

Le plafond s'approche, s'éloigne, en cadence, comme lorsque j'étais fœtus. Également à signaler un grand bruit d'eaux, phénomène *mutatis mutandis* analogue peut-être au mirage, dans le désert. <sup>36</sup> (p. 207).

O eterno presente da espera é a condição de Belacqua ao pé da grande montanha que leva ao paraíso (no canto IV do Purgatório). Dante e Virgílio encontram, no primeiro terraço do Ante-Purgatório, os espíritos culpados de preguiça. Belacqua está abraçado aos joelhos, com as costas curvadas e o rosto voltado para o chão. Dante fica espantado com a altura da montanha e Virgílio tenta animá-lo, dizendo que o esforço é menor à medida da altura alcançada, quando é interrompido por Belacqua: “Talvez, antes disso terás de te sentar”. Dante aproxima-se para perguntar o motivo de ele estar ali, ao invés de subir às portas do Paraíso, já que está salvo, ao que Belacqua responde que de nada adiantaria tamanho esforço, pois o anjo de Deus não o deixaria entrar. Deve ali permanecer, à espera, o mesmo tempo em que viveu na preguiça. Assim ele espera ser chamado, como o feto espera para nascer.

A inutilidade do esforço de Belacqua para subir a íngreme montanha e acabar barrado às portas do paraíso facilmente converge para a inutilidade do esforço de Malone para criar suas histórias. Sem falar que a ideia de nascer na morte é uma impossibilidade absoluta de realização em vida. No início de *Malone meurt* a morte é uma forma de reembolso, de compensar o sofrimento.

Je suis satisfait, voilà, je suis fait, on me rembourse, je n'ai plus besoin de rien. <sup>37</sup> (p. 09).

Mas a satisfação definitivamente não é absoluta:

---

<sup>36</sup> The ceiling rises and falls, rises and falls, rhythmically, as when I was a foetus. Also to be mentioned a noise of rushing water, phenomenon *mutatis mutandis* perhaps analogous to that of the mirage, in the desert. (p. 323).

O teto se aproxima, se afasta, se aproxima, se afasta, em cadência, como quando eu era um feto. Igualmente digno de nota um grande barulho de águas, fenômeno, *mutatis mutandis*, quem sabe, análogo ao da miragem no deserto. (p. 139).

<sup>37</sup> I am satisfied, there, I have enough, I am repaid, I need nothing more. (p. 204).

Estou satisfeito, é isso, pra mim chega, estou recompensado, não preciso de mais nada. (p. 10).



Je suis content, c'est forcé, mais pas au point de battre des mains. J'ai toujours été content, sachant que je serais remboursé. Il est là maintenant, mon vieux débiteur. Est-ce une raison pour lui faire fête? <sup>38</sup> (p. 08).

Ele mais parece tentar se convencer de que se sairá ileso, isto é, recompensado pela morte. Longe de satisfeito, Malone deixa a vida derrotado. Os dois polos da existência – nascimento e morte – acabam reduzidos ao nascimento (incompleto ao deixar o útero, a última esperança ao deixar a vida). Em outra passagem Malone reduz a vida a sopa e penico. Não obstante esse lado sombrio da morte, ela também soma sua força ao ataque da narrativa contra o romance de costumes, reforçando o papel da ignorância na formação do caráter de Malone, afinal, nenhum fato da vida é mais incomensurável do que ela.

A morte de Malone significa a morte de certo tipo de narrador. É representada pela ausência de linguagem, não por descrições de sudorese, tremores e excreções. A última referência do narrador à sua situação presente é:

Glouglous de vidange. <sup>39</sup> (p. 216).

Como se tentasse sugar o ar com a garganta. A partir de então não consegue mais manter o fluxo contínuo da narrativa – primeiro perde a estrutura sintática das frases, depois começa a perder as palavras, até não haver mais nada, página em branco. Malone morre em silêncio. <sup>40</sup> A morte é apenas um dos aspectos mantidos à distância pela narrativa, na qual tudo é um pretexto, uma forma de se entreter com a superfície para não ir ao “verdadeiro

---

<sup>38</sup> I am content, necessarily, but not to the point of clapping my hands. I was always content, knowing I would be repaid. There he is now, my old debtor. Shall I then fall on his neck? (p. 204).

Estou contente, não há outro jeito, mas não a ponto de bater palmas. Sempre vivi contente, sabendo que seria reembolsado. Lá está ele, meu velho credor. Nem por isso vou me atirar em seus braços, deveria? (p. 10).

<sup>39</sup> Gurgles of outflow. (p. 327).

Gurgulhar de esgoto. (p. 144).

<sup>40</sup> Isso Beckett empresta de Cézanne, em especial dos quadros em que retrata a Montanha Sainte-Victoire. Nesses quadros, Cézanne suprime a história de barbárie da região numa paisagem serena e aprazível. Beckett o aponta como o primeiro a compreender a singularidade da paisagem sem “antropomorfizá-la” em suas pinturas. Na visão de Beckett, Cézanne consegue manter a distância entre o homem e o mundo e assim melhor perceber o quanto está alheio a tudo (em carta a Thomas McGreevy de 08 de setembro de 1934, Volume I.).

assunto”. Na fase em que começa a andar pelo asilo, Macmann vive o luto pela morte de Moll. Um luto não declarado, que pode até mesmo passar despercebido. Macmann, vestindo sua camisola e o chapéu sem abas recuperado por Moll, passeia com os olhos cansados, durante o último esforço do narrador para descrever o ar e a vegetação do planalto onde fica o hospital São João de Deus. Descreve exaustivamente até Macmann chegar próximo às muralhas. Nesse momento, o narrador manda o cenário para o inferno:

(...) Mais grâce évidemment au renflement du terrain, dont le sommet, appelé le Roc à cause du roc qui s’y trouvait, commandait la plaine, la mer, la montagne, les fumées de la ville et les bâtiments de l’institution, massifs et vastes malgré l’éloignement et où à chaque moment naissaient et disparaissaient des espèces de petits flocons qui n’étaient en réalité que les gardiens allant et venant, mêlés peut-être j’allais dire aux prisonniers, car vue de cette distance la cape n’avait plus de rayures ni même l’aspect d’une cape, de sorte qu’on pouvait seulement dire, la première surprise passée, Ce sont des hommes et des femmes, des gens quoi, sans préciser davantage. Une rivière qu’enjambaient de loin en loin – mais il s’agit bien de la nature. <sup>41</sup> (p. 196).

Se após essa longa descrição o cenário é mandado para o inferno, o que resta? Após ignorar os detalhes do mundo exterior, a narrativa se volta para o pequeno mundo de Macmann. A começar pela sua incompreensível infelicidade, uma vez que “tinha tudo para

---

<sup>41</sup> (...) Why thanks to the rising ground to be sure, culminating in a summit called the Rock, because of the rock that was on it. From here a fine view was to be obtained of the plain, the sea, the mountains, the smoke of the town and the buildings of the institution, bulking large in spite of their remoteness and all astir with little dots or flecks forever appearing and disappearing, in reality the keepers coming and going, perhaps mingled with I was going to say with the prisoners! For seen from this distance the striped cloak had no stripes, nor indeed any great resemblance to a cloak at all. So that one could only say, when the first shock of surprise was past, Those are men and women, you know, people, without being able to specify further. A stream at long intervals bestrid – but to hell with all this fucking scenery. (p. 316).

(...) Graças evidentemente a elevação do solo, cujo topo, chamado a Rocha, por causa da rocha que aí havia, dominava a planície, o mar, a montanha, as fumaças da cidade e as dependências da instituição, maciças e vastas apesar da distância e onde, a cada momento, nasciam e desapareciam umas espécies de pequenos flocos que eram apenas os guardas indo e vindo, em meio aos, quase diria, prisioneiros, pois vista desta distância a camisola não tinha mais listas nem mesmo o aspecto de uma camisola, de maneira que tudo o que se podia dizer, passada a primeira surpresa, era, são homens e mulheres, gente, enfim, sem precisar dar mais detalhes. Um curso d’água em longos intervalos – ao diabo com essa merda de cenário. (p. 131).

ser feliz” agora que Moll estava morta: o direito ao ar livre, comida garantida, vegetação acolhedora, um quarto só seu, vistas espetaculares de todos os lados, o mínimo de contato humano, enfim, tudo o que um dia desejara. Numa dessas caminhadas ele rasga a foto que Moll lhe dera, deixando os pedaços se perderem ao vento. Ele tenta se convencer de que gostava mais da cadeira vazia do que da menina de longas tranças (Moll aos catorze anos). Não havia razão para a sua infelicidade, a não ser pelas intermitências de todo ser humano. Macmann caminhava rente à muralha que cercava todo o hospital, procurando por alguma saída. Estava cansado de viver como prisioneiro, determinado a abandonar o local, o que pode ser notado pela repetição de “assez” (“enough”) na passagem:

Ce qu’il exprimait en disant, J’en ai assez, car il était simple, sans se pencher un seul instant sur ce dont il avait assez, ni le comparer à ce dont il avait eu assez avant de le perdre, et dont il aurait assez à nouveau, quand il l’aurait à nouveau, ni se douter que ce dont l’excès se fait si souvent sentir, et qui s’honore d’appellations si diverses, n’est peut-être en réalité qu’un. <sup>42</sup> (p. 197).

Mas, quando chega à entrada principal, avista o portão entre duas casas, na frente delas crianças brincavam. Um guarda sai de uma das casas, o portão se abre, Macmann pode ver a estrada fina até perdê-la de vista no fim do declive. Apenas a imagem da estrada sem fim é suficiente para que ele faça o caminho de volta o mais rápido possível:

La route parut, blanche de poussière, bordée de masses sombres, bouchée à peine partie par un ciel étroit et gris. Macmann lâcha l’arbre qui le cachait et remonta la pente, non pas en courant, car il ne marchait qu’avec peine, mais le plus vite qu’il put, penché et

---

<sup>42</sup> Which he stated by saying, for he was artless, I have had enough, without pausing a moment to reflect on what it was he had enough of or to compare it with what it had been he had had enough of, until he lost it, and would have enough of again, when he got it back again, and without suspecting that the thing so often felt to be excessive, and honoured by such a variety of names, was perhaps in reality always one and the same. (p. 317).

Era o que ele exprimia dizendo, pra mim, chega, pois era um simples, sem parar um instante para pensar sobre aquilo de que se sentia cheio, nem o comparar com aquilo de que ele estava farto antes de perder, e de que estaria farto de novo, quando de novo o tivesse, e sem suspeitar que a coisa tantas vezes sentida como excessiva, e honrada sob vários nomes, era, quem sabe, na realidade, uma mesma e única coisa. (p. 132).

plongeant, s'aidant des troncs et des branches qui s'offraient pour se faire avancer.<sup>43</sup> (p. 199).

O luto de Macmann passa despercebido da mesma forma que as causas para o silêncio de Saposcat. Entre o despertar do sexo e a idiotice, o narrador identifica no garoto uma profunda preocupação consigo mesmo:

Mais effectivement il rêvait moins aux filles qu'à lui, à sa vie à lui, à sa vie à venir. Il y a là largement de quoi faire tomber la mâchoire, à un garçon clairvoyant et sensible, et lui boucher temporairement le nez.<sup>44</sup> (p. 32).

A complexidade de Saposcat envolve a dicotomia corpo e mente, representada por sua temporada entre os camponeses, caracterizados de uma forma animalesca, além das variações de luz e sombra, pelas quais passa o garoto. (Este tópico será abordado na segunda parte, “O Ausente”). Outro fato que quase passa despercebido é a sugestão de um caso entre Saposcat e Lise. No último dia dele na fazenda, quando a Sra. Louis chega do vizinho com as lentilhas para matar o coelho e preparar a janta, Lise não está. Na última passagem em que a família aparece, a Sra. Louis está cozinhando e Edmond e o pai, sentados à mesa, esperam pela refeição. Saposcat e Lise estão ausentes. E quando a menina volta, ela guarda a notícia sobre o futuro de Saposcat por dois ou três dias, até contar para a mãe.

---

<sup>43</sup> The road appeared, white with dust, bordered with dark masses, stretched a little way and ran up dead, against a narrow grey sky. Macmann let go the tree that hid him and turned back up the hill, not running, for he could hardly walk, but as fast as he could, bowed and stumbling, helping himself forward with the boles and boughs that offered. (p. 318).

A estrada apareceu, branca de poeira, cercada de massas escuras, que se estendia um pouco e subia, contra um céu estreito e cinzento. Macmann deixou a árvore que o escondia e voltou para o alto da colina, não correndo, pois mal podia andar, mas o mais rápido que podia, curvo e trôpego, se agarrando nos galhos e troncos que se apresentavam em seu caminho. (p. 133).

<sup>44</sup> But indeed his dream was less of girls than of himself, his own life, his life to be. That is more than enough to stop up the nose of a lucid and sensitive boy, and cause his jaw temporarily to sag. (p. 218).

Na realidade, ele pensava menos nas garotas do que em si mesmo, sua própria vida, a vida que lhe vinha. É o que basta para fazer cair o queixo de qualquer um, a um garoto clarividente e sensível, e lhe tapar temporariamente o nariz. (p. 25).

No cerne de todas as descrições e perturbações representadas pelo narrador reina o silêncio. O que haveria de substancial permanece intocado. É o que está definido desde o início da narrativa, a partir da ideia de jogo – pode jogar com a superfície, mas no mais profundo do ser, não pode sentir nada:

Je ne parlerai pas de mes souffrances. Enfoui au plus profond d’elles je ne sens rien.<sup>45</sup> (p. 21).

A proposta do jogo é uma maneira de encobrir a única forma de processo – de “levantar o polegar e dizer polegar e ir embora”. Mas em alguns momentos o jogo e a ironia dão lugar à amargura. São passagens mais líricas como, por exemplo, o trecho em que Macmann caminha solitário pelo hospital, entre outros pacientes igualmente solitários, até se dar conta da sua infelicidade. Ao final desse longo parágrafo – iniciado por “Portant par-dessus sa longue chemise” (“Wearing over his long shirt”) – o narrador reconhece tudo como pretexto para não ir direto ao ponto – a falta de amor, a solidão:

Tout est prétexte, Sapo et les oiseaux, Moll, les paysans, ceux qui dans les villes se cherchant et se fuient, mes doutes qui ne m’intéressent pas, ma situation, mes possessions, prétexte pour ne pas en venir au fait, à l’abandon, en levant le pouce, en disant pouce et en s’en allant, sans autre forme de procès, quitte à se faire mal voir de ses petits camarades. Oui, on a beau dire, il est difficile de tout quitter. Les yeux usés d’offenses s’attardent vils sur tout ce qu’ils ont si longuement prié, dans la dernière, la vraie prière enfin, celle qui ne sollicite rien.<sup>46</sup> (p. 195).

---

<sup>45</sup> I shall not speak of my sufferings. Cowering deep down among them I feel nothing. (p. 211).

Não vou falar dos meus tormentos. No fundo deles, não sinto nada. (p. 18).

<sup>46</sup> All is pretext, Sapo and the birds, Moll, the peasants, those who in the towns seek one another out and fly from one another, my doubts which do not interest me, my situation, my possessions, pretext for not coming to the point, the abandoning, the raising of the arms and going down, without further splash, even though it may annoy the bathers. Yes, there is no good pretending, it is hard to leave everything. The horror-worn eyes linger abject on all they have beseeched so long, in a last prayer, the true prayer at last, the one that asks for nothing. (p. 315).

Tudo é pretexto, Sapo e os pássaros, Moll, os camponeses, aqueles que nas cidades se procuram uns aos outros, e se fogem, minhas dúvidas que não me interessam, minha situação, meus pertences, pretexto para não ir direto ao assunto, o abandono, levantando o polegar, dizendo polegar e indo embora, sem outra forma de

A “verdadeira prece é aquela que não pede nada”, ainda assim, é “difícil abandonar tudo o que não passa de pretexto”. São essas alternâncias e contradições as responsáveis pela multiplicação da voz do narrador. Não é por menos que seu nome é revelado apenas na metade da narrativa e, desde então, Malone torna-se mais um de seus personagens, como indica o fato de sempre se referir a si mesmo na terceira pessoa. Há pelo menos duas vozes nessa narrativa: uma que come e mata os personagens, querendo assumir uma posição de controle absoluto; e outra do jogador, aquele que tenta superar a seriedade, aceitar que tudo é pretexto, que logo se perde e assume sua própria fraqueza. Há ainda uma terceira voz, mas esta é silenciosa. É a voz do sofrimento e do desconsolo.

---

processo, com o risco de ficar malvisto pelos outros. Sim, não adianta fingir, é difícil deixar tudo. Os olhos saturados de horrores se demoram, covardes, sobre tudo o que eles sempre pediram, numa última oração, a verdadeira oração, aquela que não pede nada. (p. 131).

## O AUSENTE

(considerações sobre os personagens)

A falta de autonomia dos personagens constitui mais um motivo para o desconforto de Beckett quanto ao romance de costumes, onde na maioria das vezes eles são reféns de uma moral e conseqüentemente das intenções do autor (o que significa a supremacia do enredo diante da caracterização dos personagens como seres profundos dotados de contradições). Em seu primeiro romance, *Dream of Fair to Middling Woman*, o personagem principal, Belacqua, define as novelas de Balzac como um mundo estático e artificial (“chloroformed world”), onde os personagens são programados pelo autor (“clockwork cabbages”). Além de Balzac, há indício em *Malone meurt* de um diálogo com outro grande romancista francês: Marcel Proust, profundo admirador de Balzac.<sup>47</sup> No mesmo parágrafo em que Malone recebe uma visita inesperada, é surpreendido pelo ronco de um avião, que imediatamente resgata em sua memória um episódio do passado, quando presenciou os primeiros voos em espiral, acompanhado de sua mãe:

Un avion passe, volant bas, avec un bruit de tonnerre. C'est un bruit que n'a rien du tonnerre, on dit tonnerre mais on ne le pense pas, c'est un bruit fugace et fort sans plus, ne ressemblant à nul autre. C'est bien la première fois que je l'entends ici, à ma connaissance. Mais j'ai entendu les avions ailleurs et je les ai même vu voler, j'ai vu voler les premiers et puis en fin de compte les modèles les plus récents, oh pas les tout derniers, les tout avant-derniers, les tout antépénultièmes. Et encore. J'ai été témoin d'un des premiers loopings, je le jure. J'ai n'avais pas peur. C'était au-dessus d'un champ de course, ma mère me tenait par la main. Elle disait, C'est prodigieux, prodigieux. Alors je changeai d'avis. On n'était pas souvent d'accord. Un jour on montait ensemble une côte d'une raideur extraordinaire, près de la maison probablement, les côtes raides se confondent dans mon souvenir. Je me rappelle l'azur. Je dis, Le ciel est plus loin qu'on dirait, n'est-ce pas, maman? C'était sans malice, je pensais simplement librement aux milles qui me séparaient de lui. Elle répondit, Il est précisément aussi loin qu'il en a l'air. Elle avait raison. Mais sur le moment ça me terrassa. Je vois encore l'endroit, en

---

<sup>47</sup> Michel Raimond pontua que de Balzac a Proust ocorre o desaparecimento do dramático. O herói de Balzac vive entre aliados e inimigos, o de Proust, numa incessante busca de si por si, por isso seu romance tende à reflexão, enquanto que o romance de Balzac se caracteriza pela exposição. O universo de Marcel é formado por impressões, assemelha-se mais a um mundo de descobertas que a um mundo de invenções (1993, p. 486).

face de chez Tyler. Maraîcher, il était borgne et portait des côtelettes. C'est ça, bavarde. On voyait la mer, les îles, les promontoires, les isthmes, la côte s'éloignant au nord et au sud et les môles recourbés du port. On venait de chez le boucher. Ma mère? C'est peut-être une histoire que j'ai entendue, de quelqu'un qui la trouvait bonne. <sup>48</sup> (p. 178).

---

<sup>48</sup> An aeroplane passes, flying low, with a noise like thunder. It is a noise quite unlike thunder, one says thunder but one does not think of it, it is just a loud, fleeting noise, nothing more, unlike any other. It is certainly the first time I have heard it here, to my knowledge. But I have heard aeroplanes elsewhere and have even seen them in flight, I saw the very first in flight and then in the end the latest models, oh not the very latest, the very second-latest, the very antepenultimate. I was present at one of the first loopings of the loop, so help me God. I was not afraid. It was above a racecourse, my mother held me by the hand. She kept saying, It's a miracle, a miracle. Then I changed my mind. We were not often of the same mind. One day we were walking along the road, up a hill of extraordinary steepness, near home I imagine, my memory is full of steep hills, I get them confused. I said, The sky is further away than you think, is it not, mama? It was without malice, I was simply thinking of all the leagues that separated me from it. She replied, to me her son, It is precisely as far away as it appears to be. She was right. But at the time I was aghast. I can still see the spot, opposite Tyler's gate. A market-gardener, he had only one eye and wore side-whiskers. That's the idea, rattle on. You could see the sea, the islands, the headlands, the isthmuses, the coast stretching away to north and south and the crooked moles of the harbour. We were on our way home from the butcher's. My mother? Perhaps it is just another story, told me by someone who found it funny. (p. 305).

Um avião passa, voando baixo, com ruído de tempestade. E um barulho que nada tem de tempestade, a gente diz tempestade mas não sabe o que diz, é um ruído fugaz e forte, só isso, não se parecendo com mais nada. Acho que é a primeira vez que o escuto aqui, se bem me lembro. Mas já ouvi aviões antes e até cheguei a vê-los voar, vi voar os primeiros e depois os modelos mais recentes, oh, não os últimos modelos, os penúltimos, os antepenúltimos. E outros mais. Presenciei um dos primeiros voos com queda em espiral, um looping, eu juro. Não tive medo. Era um campo de corrida, minha mãe me segurava pela mão. Ela continuava a dizer, é um milagre, um milagre. Então, mudei de opinião. Nós não concordávamos sempre. Um dia, estávamos caminhando por uma estrada que subia íngreme, perto de casa provavelmente, minha memória está cheia de subidas íngremes, devo confundi-las todas. Eu disse, o céu é mais longe do que parece, não é, mamãe? Disse sem maldade, eu pensava apenas nas milhares de milhas que me separavam dele. Ela respondeu, é exatamente tão longe quanto parece. Ela tinha razão. Mas, no momento, aquilo me arrasou. Ainda vejo o lugar, diante da casa dos Tyler. Um vendedor de artigos de jardinagem, ele era caolho e usava costeletas. Essa é a idéia, vamos lá, tagarele. Via-se o mar, as ilhas, os promontórios, os istmos, a costa se afastando ao norte e ao sul e o cais do porto. Voltávamos do açougue. Minha mãe? É talvez, apenas, uma história que ouvi de alguém, que acha a história engraçada. (p. 120-121).



No caso de *À la recherche du temps perdu*, quando o narrador descobre a memória involuntária, ao mergulhar a madeleine no chá quente e colocá-la na boca, sente uma profusão de sensações do passado. Quase instantaneamente são resgatadas suas personalidades perdidas. O primeiro episódio que emerge é o da infância em Combray, quando ele não conseguia dormir caso a mãe não subisse as escadas para dar-lhe o beijo de boa noite. O episódio rememorado por Malone é antes de tudo de rivalidade com a mãe. Ambos ficam encantados com os aviões, mas logo que ela expressa seu encantamento, o filho muda de opinião. E quando ele fala da sensação de distância do céu, ela responde com azedume, aniquilando a imaginação do garoto. Entretanto, a passagem alude a Proust no momento em que o ronco do motor do avião resgata uma cena do passado. A memória involuntária de Marcel é capaz de recuperar o passado como um todo, num exagero de detalhes. Ele não só reconstrói os fatos de uma forma romanesca – embora não seja um enredo tradicional, uma vez que a sequência sempre é interrompida por episódios dispersos –, como recupera todas as cores das imagens do passado, inclusive os diálogos em sua totalidade e o movimento específico das pessoas, isto é, o cenário em sua mais perfeita disposição. O problema maior não é a capacidade de Marcel lembrar-se do detalhe do broche do vestido chinês de Odette. Aliás, uma das propostas da narrativa é justamente o modo como a memória se estrutura a partir dos detalhes mais insignificantes. Os peixinhos coloridos na lagoa ou o gesto estranho de uma menina desconhecida ou ainda a fina camada de areia que envolve as pérolas fazem parte das lembranças mais ternas de uma vida prestes a expirar. A narrativa de Malone parece contestar o resgate da cena como um todo. Ao longo de toda a *Recherche*, as cenas que deveriam representar o passado do narrador rapidamente tornam-se cenas de um romance, com as caracterizações e os desenlaces exigidos pelo gênero. Malone apenas sugere o cenário, como cenas refletidas numa neblina: a casa dos Tyler, as costeletas do vendedor de artigos de jardinagem, o mar, as ilhas, a costa se afastando e o cais do porto. E no fim do relato não está certo se isso tudo é real, quer dizer, se foi mesmo vivido por ele. Mesmo as hipóteses de ter inventado ou ouvido a história de alguém não são garantidas (“peut être”, “perhaps”, “talvez”).

Marcel procura uma forma de escapar da morte. A memória involuntária é para ele a possibilidade de se livrar da morte do eu. A morte do corpo, a morte absoluta, só pode ser vencida pelo esquecimento – a cura para o desejo de imortalidade é a própria morte. Mas a

morte entre a criança e o adulto e entre o adulto e o idoso, estas diversas mortes pelas quais o eu passa ao longo da vida pode ser superada pela memória do corpo, a memória involuntária. Ela é a resposta para a pergunta mais dolorosa de Marcel: o que distingue o seu passado de outra história qualquer – da história de um livro ou de uma peça ou de qualquer coisa que lhe tenham contado? O menino continua a existir quando o senhor deita-se na cama, mergulha o bolo no chá e volta a sentir falta do beijo da mãe. Na narrativa de Malone, entretanto, memória e imaginação permanecem indistinguíveis: a história pode ter sido contada por alguém, entre tantas histórias interessantes que o narrador ouviu durante a vida.

A fusão realizada pela narrativa beckettiana entre memória e imaginação talvez seja uma forma de tornar literal a transformação do ser no tempo (transformação essencialmente proustiana), isto é, aplicá-la também no espaço. O garoto em silêncio diante dos pais não é o mesmo que responde aos professores na escola nem é o mesmo que desaparece com Lise. O ser é capaz de utilizar diversas linguagens em diferentes situações; ele é, por essência, múltiplo. É outro antes mesmo de ter o corpo desfigurado pelo tempo. Na narrativa de *Malone meurt* a memória está dividida em duas: há uma memória do narrador na situação presente e outra que repercute nas histórias que inventa. Como as lembranças da situação presente são imprecisas e aquelas que coincidem com as histórias são distorcidas pela ficção, o leitor é desacreditado da veracidade das duas. Pode-se dizer que há uma única memória, a memória fictícia.

Tudo indica uma tendência de a história de Macmann culminar na situação presente de Malone. Ambos são acolhidos num quarto onde são assistidos por alguém. A história de Macmann parece ser o passado mais recente de Malone. Há ainda uma série de evidências, de detalhes que se misturam entre a situação presente do narrador e as histórias que ele inventa. A narrativa induz o leitor a fazer uma relação entre o passado que Malone viveu e aquele que ele narra como se tivesse sido vivido por outros. Na verdade ela se apoia nessa relação ambígua entre o passado vivido e o passado narrado. A começar pela enfermeira. Na história de Macmann existe Moll, uma senhora de “braços magros e amarelos, retorcidos por uma deformação óssea qualquer”. O narrador, por sua vez, diz se lembrar de uma senhora que entrava no quarto para perguntar sobre suas necessidades. Parecia ser mais velha do que ele. Foi quem lhe trouxe o bastão, como Moll foi quem entregou o

chapéu a Macmann. No momento em que escreve, Malone suspeita que ela esteja morta, pois é uma mão diferente que coloca ou retira a sopa. Agora consegue distinguir “um braço fino e amarelo”. Apesar das evidências entre a situação presente e as histórias inventadas, o narrador não reproduz diretamente o fato, ou seja, eles passam pelo filtro da imaginação: de uma senhora que cuidava dele no início e dos braços finos e amarelos que agora servem a sopa, surge Moll, uma senhora de braços magros e amarelos. Há outras evidências como o lápis. Macmann recebe um lápis quando é informado das regras do São João de Deus pelos médicos do lugar. O médico barbudo que lê o questionário entrega um lápis chupado a ele. Malone, que adora chupar seu lápis, desconfia tê-lo recebido quando foi acolhido no quarto. O caderno, por sua vez, ele diz ter encontrado entre suas coisas quando sentiu necessidade de um. Espera que com as cartas de amor aconteça o mesmo – seriam essas as mesmas cartas trocadas entre Macmann e Moll? São elas invenção ou lembrança? E o local em que Macmann rola para se proteger da chuva, pouco antes de despertar no hospital, é semelhante ao cenário que Malone descreve em seu quarto: não é longe das montanhas, nem do mar, nem da cidade. Mas Macmann acaba num planalto, cercado por colinas, com ampla vista de vegetação de todos os lados, enquanto que Malone consegue ver casas e vizinhos. Porém, Malone guarda uma agulha entre seus pertences, com uma rolha em cada uma das pontas e uma linha preta entre elas. Podem ser a mesma agulha e a mesma linha que Macmann utiliza para pregar os botões de madeira em seu casaco. Outro objeto das histórias que aparece na situação presente é o cachimbo sem tubo. Gros Louis fuma numa piteira porque havia perdido seu cachimbo. Malone, num primeiro instante, não se lembra da origem do objeto. Mais tarde suspeita tê-lo encontrado na grama, jogado, por não servir mais para nada. A proximidade entre as histórias de Saposcat e Macmann com prováveis momentos da vida de Malone tornam explícito o processo de ficcionalização da memória (e consequentemente do próprio ser).

A origem das histórias é a intenção de passar o tempo, para permanecer neutro. O narrador quer estar morno quando a morte chegar. À medida que a narrativa avança, as histórias são convertidas numa busca por si mesmo. Em determinado momento o narrador fica surpreso por escrever sobre si mesmo com o mesmo lápis e no mesmo caderno em que escreve sobre Saposcat. E quando começa a história de Macmann sem nada referir sobre o período entre a infância de Saposcat até a fase atual, a de Macmann sentado no banco da

praça, o narrador confunde a perambulação desorientada do personagem nesses anos com a sua própria (frase suprimida na tradução):

J'ai mis du temps à le retrouver, mais c'est fait. (...) Alors on a du mal à croire à ces brèves années, où les boulangers étaient souvent indulgents, en fin de journée, et les pommes, j'ai toujours aimé les pommes, pour ainsi dire gratuites lorsqu'on savait s'y prendre, et où il y avait soleil et abri pour qui en avait vraiment besoin. *Mais il s'agit bien de moi !* Et le voilà bien tranquille sur son banc (...). <sup>49</sup> (p. 96).

A busca por si mesmo culmina na rejeição do pronome “eu”. O “eu” pronome pode ser utilizado por qualquer pessoa. Todos dizem “eu” para se referir a si mesmo. Esta referência esconde o caráter herdado do eu – como a linguagem, os costumes, as condições históricas e sociais. O “eu” pronome é rejeitado como um falso símbolo (mero signo linguístico) que não retrata a realidade.

A decisão de não mais dizer “eu” é tomada na última passagem sobre a situação presente (“Quelques lignes pour me rappeler que moi aussi je subsiste” / “A few lines to remind me that I too subsist” / “Algumas linhas para me lembrar que eu ainda subsisto”). Nessa passagem, Malone descreve a gestação da morte como uma espécie de fragmentação do ser. Os pés foram os primeiros a passar pelos grandes lábios da existência. A cabeça morrerá por último. Malone não se sente pronto, mas a morte será o fim da falsa unidade sugerida pelo corpo, logo não poderá mais dizer eu. Essa nuance da narrativa é elaborada desde o início, como sugerem os primeiros trechos da história de Saposcat, quando o narrador se pergunta se não se trata de si mesmo. Algumas páginas depois, está certo de que nada se parece menos consigo mesmo do que aquele garoto ávido por conhecimento:

---

<sup>49</sup> I have taken a long time to find him again, but I have found him. (...) Then it is hard to believe in those brief years when the bakers were often indulgent, at close of day, and baking-apples, I was always a great man for apples, to be had almost for the whinging if you knew your way about, and a little sunshine and shelter for those who direly needed them. And there he is as good as gold on the bench (...). (p. 257).

Levei um tempão para encontra-lo, mas o encontrei. (...) Então, a dificuldade de acreditar nesses breves anos, quando os padeiros eram bonzinhos, no fim da jornada, e as maçãs, sempre adorei maçãs, por assim dizer, gratuitas, quando sabíamos ir apanhá-las, e quando havia sol e abrigo para quem realmente tinha necessidade. *Mas se trata de mim!* E lá está ele tranquilo em seu banco (...). (p. 68).

Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. <sup>50</sup> (p. 25).

Rien ne me ressemble moins que ce gamin raisonnable et patient, s'acharnant tout seul pendant des années à voir un peu clair en lui, avide de la moindre lueur, fermé à l'attrait de l'ombre. <sup>51</sup> (p. 34).

De fato, um garoto com dúvidas quanto a si mesmo e quanto ao próprio futuro em nada se parece com um velho no fim da vida, conformado com a escuridão, tentando se distrair para não pensar na morte. No entanto, Saposcat pode ser esse outro anterior a Malone, semelhante ao que o Marcel de Combray representa para o Marcel narrador. A diferença é que o narrador de Proust não tem o nome alterado, uma vez que a memória involuntária permite que as múltiplas personalidades do seu ser se reintegrem num sujeito pleno. Como a narrativa de *Malone meurt* não distingue memória e imaginação, o sujeito do narrador oscila entre as lembranças e a ficção. Saposcat, assim como Macmann, podem ser interpretados como personagens (criaturas) do passado do narrador. Aliás, o próprio nome com o qual se denomina, Malone, não serve para defini-lo. Malone é o nome que o narrador se atribui para o que ele é no presente. Isso acontece no meio da narrativa, entre o fim da história de Saposcat e o início da história de Macmann, no parágrafo em que perde o lápis (“Quel malheur” / “What a misfortune” / “Que azar”), durante os dois dias inesquecíveis em que o narrador considera ter resolvido tudo sobre Malone.

A partir do momento em que se denomina Malone, o narrador continua a dizer “eu” e este “eu” se refere a Malone sempre na terceira pessoa:

Scrupuleux jusqu'à la fin, voilà Malone, à cheval sur les cheveux. <sup>52</sup> (p. 110).

---

<sup>50</sup> I wonder if I am not talking yet again about myself. (p. 214).

Me pergunto se não é ainda sobre mim que estou falando. (p. 21).

<sup>51</sup> Nothing is less like me than this patient, reasonable child, struggling all alone for years to shed a little light upon himself, avid of the least gleam, a stranger to the joys of darkness. (p. 219).

Nada parece menos comigo do que esse garoto razoável e paciente, se esforçando sozinho durante anos para lançar um pouco de luz sobre si mesmo, ávido pelo menor clarão, fechado aos atrativos da escuridão. (p. 27).

<sup>52</sup> Scrupulous to the last, finical to a fault, that's Malone, all over. (p. 265).

Escrupuloso até o fim, aí está Malone, a cavalo sobre os cabelos. (p. 76).

Allez, Malone, tu ne vas pas recommencer.<sup>53</sup> (p. 145).

Ci-gît Malone enfin, avec les dates pour donner une faible idée du temps qu'il avait mis pour se faire excuser et puis pour le distinguer de ses homonymes, nombreux dans l'île et outre-tombe.<sup>54</sup> (p. 185).

Ne t'emballe pas, Malone, ne t'emballe pas, charogne.<sup>55</sup> (p. 189).

Contudo, o “je” que o narrador segue utilizando remete a uma condição que extrapola a de Malone. Enquanto as histórias sugerem semelhanças entre Saposcat, Macmann e Malone, o passado recriado nos trechos de descrições da situação presente, na maioria das vezes, resgata os personagens anteriores de Beckett. A possibilidade de Malone ter herdado o quarto de alguém que vivia nele antes e ter chegado de ambulância remete a Molloy, que ocupa o quarto da mãe e desconfia ter chegado numa ambulância, após escapar da selva. Malone também suspeita ter sido agredido numa floresta:

Mais peut-être m'a-t-on assommé, dans une forêt peut-être, oui, maintenant que je dis forêt je me rappelle vaguement une forêt. Tout ça c'est du passé.<sup>56</sup> (p. 15).

Peut-être ai-je expiré dans la forêt, même avant.<sup>57</sup> (p. 83).

---

<sup>53</sup> Malone, Malone, no more of that. (p. 285).

Malone, Malone, vamos parar com isso. (p. 98).

<sup>54</sup> Here lies Malone at last, with the dates to give a faint idea of the time he took to be excused and then to distinguish him from his namesakes, numerous in the island and beyond the grave. (p. 309).

Aqui jaz Malone enfim, com as datas para dar uma fraca idéia do tempo que ele gastou para se desculpar e depois para se distinguir dos seus homônimos, numerosos na ilha e no além-túmulo. (p. 124).

<sup>55</sup> Easy, Malone, take it easy, you old whore. (p. 311).

Calma, Malone, calma, puta velha, pedaço de carniça. (p. 126).

<sup>56</sup> But perhaps I was stunned with a blow, on the head, in a forest perhaps, yes now that I speak of a forest I vaguely remember a forest. (p. 208).

Quem sabe me deram uma pancada na cabeça, numa floresta, talvez, sim, agora que eu digo floresta me lembro de uma floresta. (p. 15).

<sup>57</sup> Perhaps I expired in the forest, or even earlier. (p. 249).

Quem sabe eu morri na floresta, talvez antes. (p. 59).

Essa vaga lembrança recupera o episódio em que tanto Molloy, quanto Moran agredem alguém quando estão no meio da selva, o primeiro à procura do quarto da mãe e o outro atrás de Molloy. Há indícios na narrativa de que esse outro agredido é, na verdade, uma projeção deles. Aliás, está entre os pertences de Malone um porrete manchado de sangue. Antes de chegar à selva onde se perde e onde perde progressivamente o movimento das pernas, Molloy atravessa a cidade numa bicicleta, assim como Moran e seu filho. Há entre os pertences de Malone uma tampa de campainha de bicicleta. E mais: o interesse de Malone pelas estrelas remete a Murphy, que se refugia em Londres. Em *Murphy* é a astrologia que determina as ações do protagonista. Em *Malone meurt*, Londres e a astrologia aparecem interligados:

Je me suis un peu intéressé aux étoiles ici. Mais je n'arrive pas à m'y retrouver. En les regardant une nuit, je me suis vu soudain à Londres. Est-ce possible que j'aie poussé jusqu'à Londres ? Et les étoiles qu'ont-elles à voir avec cette cité ?<sup>58</sup> (p. 17).

O caráter múltiplo do narrador significa que a morte de Malone será o fim de todos os outros. Ele não só faz referências aos personagens anteriores, como, na parte da narrativa em que descreve a sensação da proximidade da morte (“je sens”), se refere ao nome “Malone” como sinônimo de “personagens”, além de assumir a autoria dos livros anteriores:

Mais laissons là ces questions morbides et revenons à celle de mon décès, d'ici deux ou trois jours si j'ai bonne memoire. A ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe. Mais pas de midi à vingt-trois heures, défugeons d'abord, après nous aviserons. Combien de personnes ai-je tuées, en les frappant sur la tête ou en y foutant le feu. Pris ainsi au dépourvu je n'en vois plus que quatre, des inconnus, je n'ai jamais connu personne. J'ai envie de voir, comme cela m'arrivait autrefois, n'importe quoi, une de ces choses que je

---

<sup>58</sup> I have studied the stars a little here. But I cannot find my way about among them. Gazing at them one night I suddenly saw myself in London. Is it possible I got as far as London? And what have stars to do with that city? (p. 209).

Me interessei um pouco por estrelas, aqui. Mas acho que isso não é bem o meu negócio. Olhando para elas, uma noite, de repente, me vi em Londres. Será possível que eu tenha ido até Londres? E que é que as estrelas têm a ver com essa cidade? (p. 16).

n'aurais pu imaginer. Il y avait le vieux aussi, à Londres je crois, revoilà Londres, je lui ai tranché la gorge avec son rasoir. Ça fait cinq.<sup>59</sup> (p. 116).

A frase “A ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malones” deve ser entendida: “A ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres *personnages*”. As mortes que ele assume ter causado também podem se referir aos livros anteriores: Molloy e Moran matam um velho com uma pancada na cabeça; Murphy morre num incêndio e conta a história de um garoto que corta a garganta com uma navalha; Mercier e Camier rendem e matam um policial. A posição dúbia do narrador (entre o século XIX e o XX) permite a ele assumir a autoria com todas as condições de controle sobre suas criaturas.

Nesse ponto é preciso resgatar uma discussão do capítulo anterior sobre como esse autor fictício de Beckett oscila entre o controle e a impotência, pois essa caracterização do narrador é um dos principais exemplos da profundidade humana que Beckett procura atribuir a seus personagens. Assim Malone tem o poder de vida e morte sobre suas criaturas, ainda que não tenha controle sobre a sua própria morte. A posição de autor é exatamente aquela que ele pretende manter em sua narrativa, apesar do ridículo da situação presente, muito bem ilustrado por seu instrumento de poder: um lápis quase no fim,

---

<sup>59</sup> But let us leave these morbid matters and get on with that of my demise, in two or three days if I remember rightly. Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloys, Morans and Malones, unless it goes on beyond the grave. But sufficient unto the day, let us first defunge, then we'll see. How many have I killed, hitting them on the head or setting fire to them? Off-hand I can only think of four, all unknowns, I never knew anyone. A sudden wish, I have a sudden wish to see, as sometimes in the old days, something, anything, no matter what, something I could not have imagined. There was the old butler too, in London I think, there's London again, I cut his throat with his razor, that makes five. (p. 268).

Mas vamos deixar de lado esses assuntos mórbidos e vamos voltar ao tema da minha morte, daqui a uns dois ou três dias, se não me falha a memória. Nesse momento, é o fim dos Murphy, Mercier, Molloy, Moran e os outros Malones, a menos que essa porra continue além-túmulo. Mas não vamos pôr o carro na frente dos bois, vamos morrer primeiro, depois vamos ver como é que fica. Quantas pessoas eu matei, batendo na cabeça delas ou as incendiando? Assim, de repente, consigo me lembrar de quatro, todos desconhecidos, eu nunca conheci ninguém. Um desejo súbito, tenho o desejo súbito de ver, como vi, outrora, alguma coisa, qualquer coisa, não importa qual, alguma coisa que eu nunca poderia ter imaginado. Havia também o velho, em Londres, creio, olha aí Londres de novo, cortei-lhe a garganta com sua própria navalha. Com ele são cinco. (p. 80).



apontado e chupado de ambos os lados. No entanto, o mesmo narrador que mata e come seus personagens, que interrompe e reescreve a história diante do leitor, que resolve quando tudo deve acabar, é também aquele que deixa o lápis cair sem ser capaz de recuperá-lo, que termina uma história sem ser capaz de cumprir o plano inicial e que é frequentemente surpreendido por seus personagens. Enfim, do mesmo modo que faz planos que não cumpre, o narrador nunca consegue sustentar seu poder sobre suas criaturas. Em vários momentos ele indica estar perdido e até mesmo reconhece a independência de suas criaturas. Quando ainda se prepara para jogar, o risco de acabar sozinho é latente, muito em função de sua tirania:

Ça commençait bien, ils venaient tous à moi, contents qu'on veuille jouer avec eux. Si je disais, Maintenant j'ai besoin d'un bossu, il en arrivait un aussitôt, fier de la belle bosse qui allait faire son numéro. Il ne lui venait pas à l'idée que je pourrais lui demander de se déshabiller. Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière.<sup>60</sup> (p. 10).

Mesmo partindo da ideia de apenas jogar, ele oscila entre o controle e a impotência. É necessário lutar contra o medo, “medo de cair no antigo erro”. Ele oscila entre a necessidade de se abandonar e a falta de coragem – de qualquer maneira o abismo da morte o aguarda. Não obstante o enfraquecimento de seus sentidos pela velhice, o narrador permanece na expectativa de descobrir tudo o que está diante dele. O trecho “Ça avance. Rien ne me ressemble moins que ce gamin” (“We are getting on. Nothing is less like me than this patient, reasonable child”) resume a relação do narrador com seus personagens. É o momento em que ele toma fôlego longe da neblina que o cerca (a obscuridade da morte). Um dos motivos para isso é a distância entre Saposcat – um jovem ávido por conhecimento – e Malone – um velho prestes a ser engolido pela escuridão. Tudo parece bem, “a partida

---

<sup>60</sup> All went well at first, they all came to me, pleased that someone should want to play with them. If I said, Now I need a hunchback, immediately one came running, proud as punch of his fine hunch that was going to perform. It did not occur to him that I might have to ask him to undress. But it was not long before I found myself alone, in the dark. (p. 204).

A princípio, todas vieram de bom grado, vieram todos até mim, felizes que alguém quisesse brincar com elas. Se eu dizia, “agora eu quero um corcunda”, imediatamente um corcunda vinha correndo, todo prosa da bela bossa com que ia representar. Não lhe ocorria que eu poderia pedir que ele tirasse a roupa. Mas logo eu estava sozinho, no escuro. (p. 11).

já está ganha”, até que, de repente, o narrador reconhece em si mesmo o medo de se contradizer, um medo abominável que o lançará no mesmo caminho dos “desgraçados das fábulas”. Nesse ponto ele reconhece a contradição como parte indispensável do caminho que leva ao ser. Porém, o trecho termina com um “estranho desejo de saber o que está fazendo, e por quê”. Assim, a não-identificação, que o diferenciava de seus personagens e impulsionava a narrativa, falha, confundindo narrador e personagem novamente. No início do trecho:

Ça avance. Rien ne me ressemble moins que ce gamin raisonnable et patient, s’acharnant tout seul pendant des années à voir un peu clair en lui, avide de la moindre lueur, fermé à l’attrait de l’ombre. <sup>61</sup> (p. 34).

No final do mesmo trecho:

Et je sens même une étrange envie me gagner, celle de savoir ce que je fais, et pourquoi, et de le dire. Ainsi je touche au but que je m’étais proposé dans mon jeune âge et qui m’a empêché de vivre. Et à la veille de ne plus être j’arrive à être un autre. Ce qui ne manque pas de sel. <sup>62</sup> (p. 34).

O personagem que procura a si mesmo e precisa descobrir o que fazer é Saposcat. E são justamente essas inclinações que no início da passagem servem para diferenciar o garoto de Malone. No fim eles se juntam na mesma aflição de não se saber quem é nem onde está.

---

<sup>61</sup> We are getting on. Nothing is less like me than this patient, reasonable child, struggling all alone for years to shed a little light upon himself, avid of the least gleam, a stranger to the joys of darkness. (p. 219).

A coisa avança. Nada parece menos comigo do que esse garoto razoável e paciente, se esforçando sozinho durante anos para lançar um pouco de luz sobre si mesmo, ávido pelo menor clarão, fechado aos atrativos da escuridão. (p. 27).

<sup>62</sup> And I even feel a strange desire come over me, the desire to know what I am doing, and why. So I near the goal I set myself in my young days and which prevented me from living. And on the threshold of being no more I succeed in being another. Very pretty. (p. 219).

E sinto até uma estranha vontade se apossar de mim, o desejo de saber o que estou fazendo, e por quê. Assim me aproximo da meta que me estabeleci em meus verdes anos e que me impediu de viver. E na iminência de não mais ser, consigo ser um outro. O que não deixa de ter lá a sua graça. (p. 27).

A figura do narrador reúne em si mesma toda a complexidade que Beckett defende aos personagens, em oposição ao que ele considerava o modelo plano de Balzac, que consiste em copiar a pessoa do meio social. No caso de *Malone meurt*, todos os elementos da narrativa são confinados numa subjetividade indefinida. O sujeito que diz “eu” está esfacelado não só entre os personagens desta narrativa – os Malone, Saposcat, Macmann, Lemuel – como entre os personagens das narrativas anteriores – os Murphy, Watt, Mercier, Camier, Molloy, Moran.

A estrutura da narrativa é de um imenso monólogo no qual tudo existe segundo a voz do narrador. Os diálogos, por exemplo, não são diferenciados do restante do texto, nem por aspas, travessão ou parágrafo. Mesmo em língua estrangeira, como é o caso de um dos internos do São João de Deus, é o narrador que fala:

Good-morning, good-morning, good-morning, dit-il, avec un fort accent étranger, tout en lançant autour de lui des regards scrutateurs, fucking awful business this, no, yes? <sup>63</sup>  
(p. 206).

A narrativa é construída como um universo autorreferente e autossustentável. Outro exemplo disso é o modo como ela se refaz durante a própria escrita:

Tout n'est pas encore dit entre moi et – si, tout est dit. Peut-être ai-je seulement envie de l'entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n'ai envie de rien. <sup>64</sup> (p. 45).

Bakhtin (1993) interpreta essa característica na narrativa de Gorki como a elaboração de um diálogo interno que exclui (ou se esconde do) outro. Beckett empresta esta técnica de André Gide, que a definiu como “mettre en abyme”. Em *Paludes*, por exemplo, o

---

<sup>63</sup> Good-morning, good-morning, good-morning, he said, with a strong foreign accent and darting fearful glances all about him, fucking awful business this, no, yes? (p. 322).

Good-morning, good-morning, good-morning, ele disse, com um forte sotaque estrangeiro, lançando em volta olhares inquisidores, fucking awful business this, no, yes? (p. 137).

<sup>64</sup> The last word is not yet said between me and – yes, the last word is said. Perhaps I simply want to hear it said again. Just once again. No, I want nothing. (p. 226).

Ainda não foi dita a última palavra entre mim e – sim, a última palavra foi dita. Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais uma vez. Não, não quero nada. (p. 34).

personagem escreve um romance chamado *Paludes*. A ideia de uma narrativa que procura excluir o outro, no entanto, se aplica.

Até aqui esteve em evidência o processo de dispersão do ser. Seja pela proximidade entre memória e imaginação – abordada na relação com Proust –, seja pela escolha de Beckett em dividir um personagem em outros de si mesmo. Esse processo torna literal a famosa frase de Rimbaud: “je est un autre”. A parte final desse capítulo está dedicada à dicotomia entre o eu e o outro. No caso de *Malone meurt* ela é evidenciada pelas dissonâncias entre Moll – a enfermeira que conhecia todas as regras (isto é, a linguagem do outro) – e Lemuel, seu substituto, o enfermeiro que ignorava todas as regras (constituindo uma espécie de duplo de Malone). O foco de Beckett ao desenvolver essa dicotomia, sem dúvida, é o caráter vazio e sem vida do sujeito cartesiano, que pode ser entendido como a imagem perfeita do pronome “Eu” (em maiúsculo), uma entidade espiritual sem história e sem sentidos.

O título original de *Malone meurt* era *L’Absent*. Isso reforça a tese de uma subjetividade indefinida senhora de tudo. O narrador como ausente constrói um imenso monólogo formado por todas as vozes menos a sua. Esse monólogo, no entanto, se caracteriza por apagar, negar e excluir o outro. A rejeição do outro é explícita quando o eu-pronome é rejeitado, por se tratar de um efeito paradoxal da postura do narrador. A identificação sempre negada culmina na forma vazia do eu – como o *cogito*. Um dos efeitos da ausência é a incapacidade de definir os limites entre si mesmo e os outros. A exclusão do outro está presente, por exemplo, na atividade de Gros Louis como camponês. Apesar de ser um excelente esquitejador de porcos, ele era um péssimo criador de animais. Seus porcos eram mal nutridos, magros e fracos. Ficavam trancados no chiqueiro de abril até pouco antes da morte, perto do Natal. O motivo: Gros Louis temia pelos porcos os efeitos dos exercícios, da luz do dia e do ar livre. Achava que os animais ficariam mais saudáveis e felizes trancados no chiqueiro.

Et c’était en fin de compte un cochon faible, aveugle et maigre qu’il couchait dans la caisse sur le dos, les pattes liées, et tuait avec emportement, mais sans se presser, en lui reprochant à haute voix son ingratitude. Et il ne pouvait ou ne voulait pas comprendre

que la faute n'en était pas au cochon, mais à lui-même, qui l'avait trop dorloté. Et il persistait dans son erreur.<sup>65</sup> (p. 49).

Outro exemplo gritante, assim como o amarelo do chapéu e as bochechas rechonchudas da Sra. Pédale, é o problema da caridade. Antes de acordar no São João de Deus, um dos orgulhos de Macmann era nunca ter caído nas mãos da caridade. Uma vez acolhido, os médicos e as pessoas do hospital resolveriam o que seria melhor para ele. O risco da caridade é a incerteza sobre o quanto uma pessoa está apta a compreender o outro. A incapacidade de ver o outro e de avaliar suas reais necessidades é o que está em jogo no caso da Sra. Pédale. Ela é uma das bonachonas mais ativas no hospital, embora outras mulheres ricas também demonstrem bondade, proporcionando passeios e sessões de prestidigitação e ventriloquismo aos internos, conhecidos na região como “jeandieusards” (“Johnny Goddams” ou “the Goddam Johnnies”).

Até o desfecho trágico do livro, com o assassinato dos marinheiros da Sra. Pédale, agredida e abandonada nas ilhas, além da morte do narrador e do desconsolo dos internos a deriva com Lemuel, o problema do outro é abordado na relação de Macmann com seus dois enfermeiros. Moll, a enfermeira da primeira fase no hospital, e Lemuel, seu substituto, após ela ser morta pelo narrador. Ainda no início da narrativa, quando remete a uma mulher que cuidava dele, pouco antes de não ver mais ninguém, Malone lembra-se da dificuldade de entendimento entre eles. Como ela não entendia suas necessidades, para se fazer entender, ele precisou encontrar “os termos e os acentos apropriados a ela”. A presença de Moll na vida de Macmann serve exatamente para mostrar a existência do outro. Ela conhece as regras do São João de Deus e, em caso de dúvida, responde as perguntas dos internos. No convívio com ela, Macmann aprende a se limpar e progride no uso da linguagem. À medida

---

<sup>65</sup> And it was finally a weak pig, blind and lean, that he lay on its back in the box, having tied its legs, and killed, indignantly but without haste, upbraiding it the while for its ingratitude, at the top of his voice. For he could not or would not understand that the pig was not to blame, but he himself, who had coddled it unduly. And he persisted in his error. (p. 228).

Por fim, era um porco fraco, cego e magro que ele deitava de costas, as patas amarradas, e matava, indignado, mas sem pressa, berrando a plenos pulmões que se tratava de um ingrato. Ele não podia ou não queria compreender que a culpa não era do porco, mas dele mesmo, que não tinha tratado direito. E ele persistia em seu erro. (p. 37).

que a intimidade aumenta, a distinção eu / outro é abalada. Ela começa deitando-se na cama com ele, com o contorno do seu corpo junto ao dele. Após a penetração, quando Macmann tem que dobrar seu órgão como se para colocar a fronha num travesseiro, os contornos do corpo dos dois ficam indefinidos e a observação do narrador é irônica: a intimidade teria feito Macmann entender o significado da expressão “dois é companhia” (“être deux”, literalmente “ser dois”).

O primeiro aspecto da redução dos dois a uma única condição – a de “namorados” – é a linguagem. Macmann avança na arte da leitura por causa das cartas de Moll, que não variavam de forma nem de conteúdo. Rapidamente os dois estão envolvidos numa linguagem erótica, repleta de apelidos carinhosos e pornográficos: “mon loulou”, “Gros polisson”, “vieux bébé poilu”, “Poupée Poupette”. Aliás, ela é o personagem que mais interfere na “coerência monológica” da narrativa. A primeira aparição de Moll, por exemplo, acontece na passagem em que Macmann é acolhido no São João de Deus, após isso a narrativa é interrompida:

Je m’interromps pour noter que je me sens dans une forme extraordinaire. C’est peut-être le délire. <sup>66</sup> (p. 157).

Nenhuma interrupção no fluxo da narrativa é maior do que o exemplo do tipo de cartas que Macmann costumava receber de Moll. Sua longa carta é reproduzida pelo narrador, como de praxe, sem qualquer distinção quanto ao restante da narrativa:

(...) Ces lettres ne variaient guère quant à la forme et à la teneur, ce qui pour Macmann facilitait grandement les choses. Exemple. Chéri, il ne se passe pas un jour que je ne remercie Dieu, à genoux, de t’avoir trouvé, avant de mourir. (...) [longo trecho em que supostamente Moll diz “je”]. <sup>67</sup> (p. 164-167)

---

<sup>66</sup> I pause to record that I feel in extraordinary form. Delirium perhaps. (p. 293).

Paro um pouco para observar que me sinto numa forma extraordinária. Delírio, quem sabe. (p. 106).

<sup>67</sup> (...) These letters did not much vary in form and tenor, which greatly facilitated matters for Macmann. Example. Sweetheart, Not one day goes by that I do not give thanks to God, on my bended knees, for having found you, before I die. (...). (p. 297).

As cartas são seguidas pela empolgação de Macmann, que curiosamente responde em forma de poesia. Esse jogo de variação da língua é reduutivo. Moll e Macmann, longe de serem dois, são isolados numa linguagem exclusiva e comum ao mesmo tempo. Esta redução está indicada já no primeiro encontro entre eles. Ao acordar na cama do São João de Deus, numa sala cheia de médicos e enfermeiros curiosos, Macmann é informado das condições do lugar pelo médico barbudo e recebe dele um questionário. Sem entender o nome, “Mac o quê?”, a voz aguda e desagradável de Moll toma a palavra e complementa: “Mann, ele se chama Macmann”. É o primeiro momento em que a linguagem dos dois é unificada. Todavia, o apego de Moll às regras era tamanho, que quando ela se afasta de Macmann, ele desconfia que ela nunca chegara a ser completamente dominada por aquela linguagem do amor (do outro). Em compensação, Macmann passou a primeira fase no hospital deitado na cama, sem a capacidade de expressar o seu desejo a não ser timidamente para não contrariar Moll.

Car pour tout ce qui touchait au règlement Moll se montrait inflexible, et sa voix couvrait celle de l’amour, dans son coeur, chaque fois qu’elles s’y faisaient entendre en même temps. (...) Mais Lemuel était d’une autre pâte, sous ce rapport, et loin d’être à cheval sur les status ne semblait les connaître que très imparfaitement. <sup>68</sup> (p. 176).

Ao adoecer, Moll deixa a posição de amante, retomando sua própria linguagem (a qual, de fato, ela nunca abandonara, diferentemente de Macmann). Enquanto ela morre aos poucos numa cadeira ao lado da cama de Macmann, ele está apavorado diante da possibilidade de

---

(...) Essas cartas não variavam quanto à forma e conteúdo, o que facilitava muito as coisas para Macmann. Exemplo. Meu bem, não se passa um dia sem que eu agradeça a Deus de joelhos por ter encontrado você antes de morrer. (...). (p. 110).

<sup>68</sup> For when it came to the regulations Moll was inflexible and their voice was stronger than the voice of love, in her heart, whenever they made themselves heard there simultaneously. (...) But Lemuel was made of sterner stuff, in this connection, and far from being a stickler for the statutes seemed to have little or no acquaintance with them. (p. 304).

Moll era inflexível em tudo que dizia respeito ao regulamento, e seus mandatos falavam mais alto em seu coração do que o amor, quando as duas vozes falavam simultaneamente dentro dela. (...) Mas Lemuel era de outro tipo, sob esse aspecto, e, longe de ser um escravo dos regulamentos, parecia conhecê-los muito imperfeitamente. (p. 118-119).

ter perdido o seu amor. Estrebucha como uma criança que tenta chamar a atenção da mãe. Ele, como “eu” ausente – aquele que é completamente preenchido pelo outro –, acaba isolado na linguagem de amantes, o que é refletido por seu egoísmo.

Diferentemente de Moll, as regras nada significavam para Lemuel. Ele comia e dormia no chão, num quarto vazio, como gostaria que fosse sua cabeça. Ele é uma imagem distorcida do narrador, no sentido em que ambos têm o mesmo objetivo, mas seguem caminhos diferentes para atingí-lo. O narrador, para se afastar das inquietações, resolve abandonar o corpo. Utiliza as histórias para ascender à tranquilidade através da mente. Lemuel segue o caminho oposto. Silencia as dúvidas com pancadas contra seu corpo, sobretudo, na cabeça. A dor assim latente tende a mantê-lo longe das perturbações do pensamento. Há informações muito precisas sobre ele e ainda assim é difícil definir o seu caráter: filho de arianos, nascido no alto das colinas próximas às ilhas, malevolente, estúpido e prático. O mesmo Lemuel que manda Pat bater em Macmann por causa de um galho de árvore que este levava para seu quarto, é o que encontra Macmann refugiado na inclinação de um arbusto e lá permanece, longo tempo em silêncio, após Macmann ter deixado o lugar com irritação. No fim, quando livra os internos dos caprichos da Sra. Pédale, pode ser confundido com um herói, no sentido bíblico de seu nome, não tivesse antes da viagem chupado a gordura dos seis pedaços de toicinho da sopa dos internos pelos quais era responsável.<sup>69</sup> O incômodo que o narrador sente em relação aos outros, utilizando o seu lápis – para matar, comer e reinventar seus personagens –, Lemuel manifesta com sua machadinha. Sempre que é atormentado pelo mundo externo, utiliza o cabo da machadinha contra seu corpo. E no próprio ato de negar o outro, eis que emerge a identificação: esse “je” ausente é, na verdade, “vous”. Após a fuga das ilhas, no barco, Lemuel levanta sua machadinha manchada de sangue, enquanto o narrador é engolido pela morte. Nunca mais ninguém será agredido “nem com seu lápis nem com seu machado”. Lemuel surge como um duplo de Malone, que ao lado de Moll, evidencia que o indivíduo não existe a não ser como organização de tudo que o cerca.

O modo como Beckett constrói a complexidade dos personagens desta narrativa repousa sobretudo na figura do narrador. A identidade é sempre negada por nunca ser

---

<sup>69</sup> O sentido bíblico do nome Lemuel é sugerido por Ackerley & Gontarski (2004): “Abra a boca em favor do mudo e em defesa dos desfavorecidos” (Pr. 31, 8).



plena, por nunca poder ser plenamente representada. Aquele que diz eu se multiplica em Malone (para a situação presente), Saposcat (para a infância) e Macmann (para a vida adulta), além de se confundir com os outros. Esse “eu” é antes de tudo um personagem que paradoxalmente se revela na prática de negar a importância do mundo exterior e do outro na constituição de si mesmo. A fusão entre o lápis e a machadinha, por sua vez, rompe com a divisão entre “situação presente” e “histórias para passar o tempo”. A barreira entre ficção e realidade, tênue desde o início, é finalmente superada. No fim, o narrador e todos os outros naufragam na escuridão da morte, no fundo de sua velha carcaça. Ao mesmo tempo, Lemuel e os internos navegam a deriva, após o sol se pôr atrás das colinas, quais sombras, rumo às profundezas do mar.

## CONCLUSÃO:

### O DISCURSO DA NÃO-REPRESENTAÇÃO

(considerações sobre o estilo e sua proposta)

Apesar da aparência monológica da narrativa de *Malone meurt* e do esforço do narrador para reduzir tudo a sua própria voz, até mesmo a fala dos outros personagens, a presença do outro é uma sombra incorruptível. No capítulo anterior isso foi demonstrado pelo modo como a figura do narrador se divide em outros de si mesmo. No início desse capítulo está exposto como essa dicotomia interfere na estrutura da narrativa.

A condição de ser outro é representada pelo diálogo interior, pela incapacidade de não fazer perguntas a si mesmo. O desejo de cessar o diálogo interior está presente logo no primeiro parágrafo:

Je ne répondrai plus aux questions. J'essaierai aussi de ne plus m'en poser. <sup>70</sup> (p. 09).

As perguntas a si mesmo assumem várias funções na narrativa. A mais direta e superficial é fortalecer a imagem do narrador como um sujeito de incertezas e, por isso, pouco confiável. As outras duas funções mais interessantes do diálogo interior envolvem a questão do outro: primeiro ele contribui para aumentar o isolamento e a pluralidade daquele que diz “eu”, como resultado, legitima a existência do outro. Quem pergunta e a quem pergunta? Quem responde e a quem responde?

A existência do outro é um dos temas mais contraditórios de *Malone meurt*. Apesar de sua estrutura aparentemente autônoma, aos poucos a narrativa admite a existência de um leitor. A passagem em que essa relação é mais direta é o episódio em que Malone descreve sua situação presente. Quando se refere aos pássaros que procuram alimento em sua janela, ele se antecipa à interpretação do leitor (isto é, ao outro). Não são abutres!

Et toutes sortes d'oiseaux. Ils viennent sur le rebord de ma fenêtre, demander à manger !  
C'est touchant. Ils frappent à la vitre, avec leur bec. Je ne leur ai jamais rien donné. Mais ils viennent toujours. Qu'est-ce qu'ils attendent ? Ce ne sont pas des vautours. <sup>71</sup> (p. 17).

---

<sup>70</sup> I shall not answer any more questions. I shall even try not to ask myself any more. (p. 204).

Não vou mais responder a nenhuma pergunta. Vou até tentar não mais fazê-las a mim mesmo. (p. 10).

A partir do momento em que começa a contar histórias, o narrador amplia a capacidade referencial de suas perguntas. Até então o que parecia ser um diálogo interno parece sugerir um diálogo com o leitor. Ao menos indiretamente essas perguntas funcionam como um convite à interpretação:

Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. Vais-je être incapable, jusqu'à la fin, de mentir sur autre chose ? <sup>72</sup> (p. 25).

Essa incitação do leitor é mais uma espécie de jogo e, como tal, trata-se de um diálogo enganoso.

O próprio gesto de escrever como quem fala é uma referência ao encurtamento da distância em relação ao outro. Aquele que escreve tem tempo para refletir, como numa conversa consigo mesmo. Durante a escrita, o eu é o primeiro a considerar as suas próprias ideias. Por outro lado, na fala a exposição ao outro é imediata. Porém, o narrador apenas utiliza o ritmo da fala para *escrever*. A escrita é um diálogo com os outros, mas um diálogo em isolamento, no qual o outro mais representativo é o eu, o próprio sujeito que escreve.

Il doit y avoir plus de huit jours que ça dure, plus de huit jours que j'ai dit, Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Mais attention. Ce n'est pas ça que j'ai dit, j'en

---

<sup>71</sup> And all sorts of birds. They come and perch on the window-sill, asking for food! It is touching. They rap on the window-pane, with their beaks. I never give them anything. But they still come. What are they waiting for? They are not vultures. (p. 209).

E todos os tipos de pássaros. Eles chegam até minha janela, pedindo comida! É de derreter o coração. Batem no vidro com o bico. Nunca lhes dei coisa alguma. Mas voltam sempre. Que é que estão esperando? Não são abutres. (p. 16).

<sup>72</sup> I wonder if I am not talking yet again about myself. Shall I be incapable, to the end, of lying on any other subject? (p. 214).

Me pergunto se não é ainda sobre mim que estou falando. Será que, até o fim, vou ser incapaz de mentir sobre algum outro assunto? (p. 21).

mettrais ma main au feu. C'est ça que j'ai écrit. Ces deux dernières phrases, j'ai soudain l'impression de les avoir déjà écrites quelque part, ou dites, mot à mot. <sup>73</sup> (p. 63).

É um equívoco considerar que há um diálogo com o leitor. A fala de Malone é dirigida a si mesmo; ainda que o leitor estivesse diante dele, ele falaria consigo mesmo, como se uma frase fosse uma extensão da outra. A sua fala segue um ritmo interminável que não aceita interlocutores ou qualquer sistema de perguntas e respostas não controlado por ele. É a pura rejeição do diálogo, uma vez que o outro existe apenas como uma extensão de si mesmo.

Essa aparência fechada da narrativa, nesse caso apoiada na figura de um narrador que multiplica a si mesmo, é um recurso inalienável do discurso da não-representação. O jogo entre narrador e leitor sublinha os contornos da ficção. E o leitor é forçado a pensar alheio a esse discurso tão convidativo à interpretação. Antes, contudo, de entrar no discurso da não-representação, cabe uma breve abordagem do termo “representação”.

Na tradição ocidental, o ponto de partida para se discutir as representações artísticas é o conceito *mimesis*, presente na *Poética* de Aristóteles, frequentemente traduzido por “imitação”. Por *mimesis*, Aristóteles entende a imitação (ou a representação) da ação humana. Esse conceito é central na *Poética*, tanto que permite a Gérard Genette (em *Introdução ao arquiteyto*) expor como o gênero lírico não está presente nas teorias clássicas dos gêneros literários. Com efeito, Aristóteles compreende tanto a poesia dramática quanto a poesia narrativa como poesia mimética. A tragédia é *ação* em meio nobre, a comédia é *ação* em meio vulgar e a epopéia é *ação* heróica. A tese de que a poesia pode ter por assunto pensamentos ou sentimentos ou que a sua função pode ser simplesmente a de expor ou exprimir, permanecem recalcadas por séculos (Genette).

Somente no século XVII a norma de “imitação de ações” será ampliada (por Batteux) a “imitation tout court” – o que significa que na lírica o que estaria sujeito à

---

<sup>73</sup> For this must be going on now for over a week, it must be over a week since I said, I shall soon be quite dead at last, etc. Wrong again. That is not what I said, I could swear to it, that is what I wrote. This last phrase seems familiar, suddenly I seem to have written it somewhere before, or spoken it, word for word. (p. 237).

Isso deve estar durando uns oito dias, há mais de oito dias quando eu disse, logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. Errado de novo. Não foi isso que eu disse, posso jurar, isso foi o que eu escrevi. Estas duas últimas frases, tenho a impressão de já ter escrito em algum lugar antes, palavra por palavra. (p. 46).

imitação é o sentimento. Genette considera essa ampliação do conceito como o princípio da operação no sentido da tripartição dos gêneros em lírico, épico e dramático. Esse modelo predominou nos estudos literários ocidentais desde então, muitas vezes erroneamente atribuído à antiguidade clássica, quando o que nela de fato havia eram “classes de imitação”, das quais a lírica não participava. O abandono da ortodoxia clássica, aponta Genette, começa com Schlegel, cujo princípio básico é que a imitação da natureza não é o fim último da poesia. A preocupação dos românticos é com a “Natureza em si”; teoricamente, o poeta deve representar seus sentimentos reais, mais que os sentimentos imitados. O romantismo torna primordial o movimento que vai do sujeito ao objeto, lançando o mundo perceptível num abismo de incertezas. O espelho, que muitas vezes serviu como imagem das teorias clássicas e neoclássicas baseadas na teoria de *la belle nature* (a arte imita uma parte selecionada da realidade), é substituído pela imagem da lâmpada, proposta por Hazlitt, no ensaio “On Poetry in General”. Como M. H. Abrams demonstra em *The Mirror and the Lamp*, a troca da imagem do espelho pela da lâmpada é fruto da transformação da imitação em expressão: a arte reflete um mundo projetado pelas emoções. Na concepção romântica, a arte não pode representar a Natureza em si mesma, trata-se da natureza tal como ela é *observada* pelo artista.

A ausência da poesia lírica dos estudos de poética até a ascensão do sentimento romântico indica uma clara predominância do mundo exterior nas representações artísticas. A concepção romântica de que a mente projeta vida, dando fisionomia e paixão ao universo, abre como possibilidade de representação a vida interior do poeta. Esse dualismo entre mundo interior e mundo exterior que passa a dominar as discussões acerca da criação literária já existia no viés filosófico do termo *mimesis* desde Platão, cujo sistema filosófico opõe fundamentalmente o mundo sensível (*fenomênico*), apreendido pelos sentidos, ao mundo cognoscível (*numênico*), apreendido pela inteligência. O mundo sensível é o mundo enganoso das aparências, no qual as coisas são representações dos sentidos. Para Platão, somente o raciocínio permite o real conhecimento dos objetos. Essa oposição está na origem do mito da caverna, que é utilizado para comparar a realidade sensível às sombras projetadas na parede de uma caverna. O mundo seria apenas uma cópia, uma imagem imperfeita, uma imitação (*mimesis*) do Real. Por isso, os artistas ocupam um lugar tão baixo no sistema filosófico de Platão. Para ele, a arte não passa de imitação da imitação,

que nada contribui para revelar o Real, é apenas uma “espécie de jogo a que falta seriedade” (*República*, L-X, 602b).

O conceito de *mimesis* é adotado positivamente por Aristóteles. Ele entende que o homem difere dos outros animais por ser propenso à imitação, além disso, retira das imitações suas primeiras lições. Esse ideal aristotélico de *mimesis* é o que predomina na tradição ocidental até pelo menos a “crise do sujeito” em fins do século XIX, que culmina com a ascensão definitiva e “crise” quase imediata do romance. A expectativa de uma arte moralizante e educadora é inclusive utilizada por estudiosos do romance para justificar sua posição periférica até a modernidade. Embora as origens do romance sejam discutíveis, a sua essência é anti-canônica, motivo pelo qual Bakhtin (1993) incorpora seu desenvolvimento aos períodos de desagregação, como paródia dos gêneros canônicos. Mesmo se desenvolvendo com a “liberdade” de estar alheio à tradição, quando o romance começa a ser legitimado como gênero importante, ele não é capaz de romper com o dualismo da tradição mimética logo de imediato. Na verdade, as exigências feitas aos romancistas são parelhas às características da epopeia: devem ser histórias de aventuras para agradar ou instruir. O apego de Henry Fielding, por exemplo, à tradição clássica deve-se à intenção de enobrecer o romance. Isso significa que Fielding não afasta seu modelo de romance do poema épico; do entrecruzamento entre o épico e o cômico, ele idealiza o romance épico ou “a comic epic poem in prose” (prefácio a *Joseph Andrews*). Ele rejeita apenas duas concepções fundamentais do poema épico: substitui a métrica pela prosa e rejeita o campo estreito de narrar aventuras de guerras e de amor de acordo com a posição elevada dos heróis. Fielding e os demais romancistas de sua geração – entre eles Defoe, Richardson, Sterne, entre outros – alargam o campo mimético para a complexidade cotidiana do mundo moderno. Por essa razão, em *The Rise of the Novel*, Ian Watt descreve a origem do romance moderno como uma atitude epistemológica dos romancistas de Defoe a Smolett.

Na análise de Ian Watt fica claro como que a noção positiva do termo *mimesis* situou o foco da representação artística sobre o mundo das aparências, até então encarado com otimismo. O que Watt define como “atitude epistemológica dos romancistas” é uma visão influenciada pela filosofia de Descartes, cuja base é tão dualista quanto a de Platão. Descartes também considera que o mundo é uma representação enganosa dos sentidos, mas,

o Cogito, a substância que é puro pensamento, um ser sem corpo e sem história, pode desfazer todos os ornamentos que os sentidos embutem nos objetos e chegar à coisa em si. Os efeitos dessa filosofia no campo da arte culminam na atitude epistemológica dos romancistas de Defoe a Smolett: eles abandonam a divisão aristotélica das classes de imitação segundo o tipo de vida representado (ação nobre/ação vulgar), para explorarem a maneira como o objeto está representado (os diversos pontos de vista de uma ação), em decorrência de acreditarem que a realidade pode sim ser descoberta pelos sentidos. Cabe ressaltar que a ascensão do romance revigora o conceito de *mimesis* tal como descrito por Aristóteles, a saber: imitar não significa copiar nem reproduzir os objetos, mas recriá-los artisticamente, fazendo com que essa imitação se assemelhe à natureza. Mas ao deslocar o foco narrativo para a vida cotidiana, o romance passa a explorar a individualidade do homem moderno e, por sua capacidade de integração, se consolida como o principal meio de expressão de uma sociedade cada vez mais múltipla e individualizada. Enquanto a epopeia deveria estar de acordo com certas conformidades, afirma Watt, o romance inglês defendia a originalidade e a novidade, inclusive substituindo os tipos humanos gerais por pessoas singulares em circunstâncias particulares, com nomes retirados da vida cotidiana e não dos mitos.

Mesmo ampliando o campo da *mimesis*, o romance não chega a contestar suas bases. Até Balzac e Dostoiévsky, a preocupação com a linguagem continua a ser mais de ordem referencial do que estilística. Procura-se, antes de mais nada, a equivalência exata entre as palavras e as coisas. Como Riffaterre descreve em *Fictional Truth*, a aparência de verdade da arte mimética depende apenas de que as palavras remetam aos objetos do mundo real. Esse princípio é adotado por Diderot (*Éloge de Richardson*) e terá grande influência na consolidação do realismo francês. Para Diderot, o efeito de realidade do texto está na posição especular assumida pelo leitor: este identifica-se com o cenário da obra e com os sentimentos dos personagens. Essa identificação do leitor com uma história inventada não significa necessariamente acreditar na veracidade dos acontecimentos. Autor e leitor relacionam-se com a ficção como cúmplices de uma mentira. Ambos aceitam a mentira dos acontecimentos narrados à espera de que essa mentira faça emergir “a verdade do coração humano”. Para sustentar a promessa de verdade na mentira da ficção, o “efeito de real” apoia-se no mundo das aparências – no *tout ce qui est là* (Chartier, p. 78). Para

Diderot, o real é exercido na ficção pela gratuidade dos detalhes, basta uma verruga ou uma particularidade no jeito de andar para que o leitor reconheça em determinado personagem seu próprio vizinho e não a figura mitológica de Vênus.

Balzac herda essa noção do “efeito do real” e trata de enriquecê-la com a ideia “geniale” do retorno dos personagens. Sua intenção é criar uma obra que seja um mundo inteiro. Com o retorno dos personagens ele acreditava ser possível dar vida a esse mundo fictício, fortalecendo a aparência de verdade da ficção – uma espécie de mentira (universo fictício) que contém todos os costumes, todos os acontecimentos e toda a filosofia de sua época. No “Avant-propos” a *La Comédie Humaine*, o autor esclarece seus objetivos: fazer um inventário de todos os tipos humanos, descrever a interação do indivíduo com o meio, ser o historiador de costumes! O objeto do romancista está, portanto, previamente dado na própria sociedade, resta a ele apenas exprimi-lo, transformar o que vê em obra de arte.<sup>74</sup> A palavra continua a ser pensada na dependência do objeto. Os romancistas só atentam para o fato de que a linguagem é a primeira representação do objeto quando o romance já está em “crise”.

A centelha da “crise do romance” é Flaubert, para quem Balzac seria um grande homem, se soubesse escrever. Curiosamente, o realismo adotou como pai o homem que com mais força odiou a realidade no século XIX. A grande inquietação de Flaubert era encontrar uma forma artística para expressar a mediocridade da vida cotidiana. Michel Raimond interpreta a sua frase sobre Balzac –

Quel homme eût été Balzac, s’il eût su écrire (citado de Chartier).

---

<sup>74</sup> Balzac mantém viva a concepção aristotélica de *mimesis*; para ele imitar não é copiar, é transformar a realidade numa forma expressiva. Essa característica é utilizada por Michel Raimond para distingui-lo da escola realista. Balzac não segue o ofício da documentação nem plano preestabelecido. O seu costume de trabalhar horas a fio sugere que a inspiração tem um papel importante no seu processo de criação. Além disso, afirma Raimond, Balzac nunca chega a abandonar o gosto pela intriga, mantendo em seus romances a feição dramática das ações. Isso significa que ele mantém a velha técnica do romance popular de prender o leitor pelo desenrolar da trama. Flaubert e Zola, ambos considerados expoentes das escolas realista e naturalista, serão profundamente críticos à função do enredo no romance.



– como sinal da preocupação de Flaubert com o Belo, o que mergulha o escritor no principal problema do romance: o estilo. Flaubert pensa o romance como obra de arte, mostra cuidado com as passagens, com o ritmo das frases, para ele a narrativa é fruto da elaboração (Raimond, 1981, p. 87). Ainda que mantenha até o fim o costume das viagens para realizar pesquisas de campo e a mania de documentação, pela primeira vez um romancista coloca a preocupação estética à frente do romanesco (que na obra de Flaubert perde espaço para a monotonia). O drama intelectual de Flaubert – de criar o Belo a partir do mundano – transforma o papel da linguagem, que agora é pensada como um sistema de signos, com estrutura e organização independentes dos objetos que *representam*. Não obstante, o signo linguístico continua a ser pensado para exprimir os objetos. Por isso é equivocada a suposição de que o romance sobre nada idealizado por Flaubert seja levado a cabo por Beckett.<sup>75</sup>

A relação de Flaubert com o nada reflete suas preocupações estéticas com o romance. Ele simplesmente não vê heroísmo tampouco catarse na vida humana e idealiza um romance que seja capaz de expressar esse “nada” da existência. Esse “nada” de Flaubert é pensado mais como a monotonia no cerne dos lares e como a impotência do homem face à história. É muito diferente do nada beckettiano que é uma espécie de resposta metafísica. Como a frase que Beckett adaptou de Demócrito, “Nada é mais real que nada”, permite haurir, a origem e o fim de todas as coisas é o nada. O real é informe, originalmente privado de realidades. Ao contrário de Beckett, o nada de Flaubert esbarra em fantasmagorias, como *Les tentations de Saint-Antoine*. O mérito de Flaubert é o de intuir na própria sociedade de seu tempo uma espécie de fantasmagoria, ainda que passível de ser representada. A conclusão de seu projeto sobre o nada é o romance inacabado *Bouvard et Pécuchet*, que Curtius responsabiliza pela “crise do romance”. Dois copistas encontram-se num dia de sol e conversam sobre a grandeza do conhecimento humano. Quando Bouvard recebe uma herança inesperada de um parente distante, convida Pécuchet a deixar o emprego junto com ele para dedicarem o resto da vida à exploração das ciências inventadas

---

<sup>75</sup> Em *L'oeuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Bruno Clément insiste nessa ideia. Para ele a trilogia de Beckett retoma o projeto de Flaubert, do livro sobre o nada, ao criar uma ficção metatextual, que não visaria nada além de si mesma. Observação que Clément justifica por Molloy, Malone e o Inominável serem mais narradores que personagens.

pelo homem. Exploram desde a agricultura até a arte e a filosofia, fracassando em cada uma delas. O fim inacabado do romance permite entrever que Bouvard e Pécuchet voltariam à condição de copistas, por mera incapacidade de entendimento. É a melhor elaboração do projeto de Flaubert do livro sobre o nada, tal como idealizado pelo autor: como rompimento do romance com o romanesco (nesse ponto, ele tem em mente Balzac). Curtius percebe a revolta contida nesse romance, contra a sociedade e principalmente contra o próprio romance e o modelo tradicional de representação. Em vez da aventura, de uma história contada, Flaubert cria uma sucessão infinita de eventos, fora do tempo e do espaço.

A arte mimética encontra a aparência de verdade na referência das palavras aos objetos. Embora Riffaterre calcule que o alto realismo já não se importava com a referência exata à realidade, destacando a palavra como signo mais semiótico que mimético, a linguagem não ocupa a posição central no romance antes de Joyce. Beckett tinha total conhecimento do uso da linguagem nas obras de Joyce, em virtude dos anos em que trabalhou com seu conterrâneo na finalização de *Finnegans Wake*. No ensaio “Dante... Bruno. Vico.. Joyce”, Beckett aproxima Dante a Joyce pelo uso da linguagem – onde argumenta que ambos inventam uma língua que não é falada por ninguém. Dante, em *De Vulgaris Eloquentia*, defende a necessidade de criar uma linguagem independente do interesse local. Ele inventa então, diz Beckett, um italiano ideal que reúne o melhor de cada dialeto. Joyce, por sua vez, cria uma linguagem própria – “desophisticated language” – por ser o inglês a língua mais sofisticada de todas, aponta Beckett, que utiliza como exemplo a palavra “doubt”. Não encontra nada nessa palavra que o remeta à ideia de incerteza, hesitação, necessidade de escolha, ideias que ele apreende pela palavra alemã “Zweifel” ou na italiana “dubitare”. Ao perceber isso, Joyce teria substituído a palavra “doubt” por “in twosome twiminds” (Beckett, 1984, p. 28). Beckett assim demonstra que tanto Dante quanto Joyce, ao manipularem a língua, desejam refazer os laços da linguagem com seu passado mítico e irracional. Por isso ele recorre a Vico, que evoca a origem da poesia e da linguagem segundo a tese de que a poesia é “filha da ignorância”, nasce da curiosidade, por força da imaginação; sem poesia, não haveria pensamento. O pensamento, pois, está fundado na ignorância, como Beckett bem identifica pelo axioma da escolástica – nihil in intellectu quod non prius in sensibus – que preza a poesia (se relacionada ao sensível) como a primeira condição da filosofia e da civilização. Antes da linguagem, o homem rosnava,

produzia sons (idem, p. 24). Para Vico, seria possível reduzir a forma atual de qualquer palavra até a sua origem gestual. A derradeira forma assumida pela palavra é indício de desenvolvimento, por isso Vico nega-lhe a transcendência. Neste ponto Beckett encontra uma discordância com Joyce, que funde forma e conteúdo, não há como entender um sem o outro, a sua escrita deve ser “olhada e ouvida” (idem, p. 27).

Inspirado em Joyce, Beckett também manipula a linguagem, mas com outra intenção. Ao substituir “doubt” por “in twosome twiminds”, Joyce procura superar a distância entre o signo (a palavra) e o objeto que ele representa. Para ele a sensação de dúvida é melhor representada por “in twosome twiminds”. Apesar da consciência de que a linguagem é a primeira representação do objeto, Joyce mantém a inclinação mimética.<sup>76</sup> A aspiração joyceana a representar melhor em Beckett se converte em representar pior, como pode ser facilmente subentendido pelo título de um de seus romances, *Worstward Ho (Pioravante Marche)*. Na maioria das vezes o efeito de “representar pior” é obtido ao se multiplicar as referências de uma palavra. Aliás, a multiplicação de referências é uma característica intrínseca à ficção beckettiana, cujo campo de atuação é antimimético. O conceito de *mimesis* fica manco, porque não há uma realidade a ser imitada. A realidade da ficção e a realidade do “mundo real” fazem parte de uma única natureza caótica. O parâmetro da representação não é a realidade, mas o caos, como Beckett expressa em *Three Dialogues with Georges Duthuit*:

---

<sup>76</sup> Beckett demonstra plena consciência do significado da manipulação da linguagem por Joyce na famosa carta a Axel Kaun, onde além de descrever sua insatisfação com a língua inglesa, define o empreendimento de Joyce como iconoclastia da linguagem:

In my opinion, the most recent work of Joyce [*Finnegans Wake*] had nothing at all to do with such a programme [of dissolving “that terrifyingly arbitrary materiality of the word surface”]. There it seems much more a matter of an apotheosis of the word. (Carta a Axel Kaun, de 09 de julho de 1937, vol. I).

Algumas linhas depois Beckett pensa na porosidade da linguagem de Gertrude Stein, mas considera que a autora ainda nutre amor pela linguagem, mesmo que seja a mesma espécie de amor do matemático pelo número. Poucos dias depois, em outra carta, Beckett confessa estar sozinho em seu propósito de romper a superfície material da palavra:

I am starting a *Logoclasts' League*. (...) I am the only member at present. The idea is ruptured writing, so that the void may protude, like a hernia. (Carta a Mary Manning Howe, de 11 de julho de 1937, vol. I).

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express (Beckett, 1999, p. 103).

A utilização da linguagem é o primeiro sinal do rompimento da estética beckettiana com a tradição mimética. O segundo é a subversão dos gêneros literários. O objeto não se distancia apenas pela linguagem – a borda de um quadro, a palavra grafada nas páginas de um romance, o cenário e o palco de uma peça, todos esses elementos constituem barreiras que afastam o artista do objeto. A solução encontrada por Beckett é expor a representação. No teatro, seu trabalho como diretor é no sentido de evitar que os atores incorporem os personagens, como propunha Stanislavski (*A construção da personagem*). Vladimir e Estragon são personagens de teatro, isto é, são representações criadas para o palco. Do mesmo modo como os personagens dos romances não se fazem passar por seres mundanos.<sup>77</sup> Ao contrário do que pensa Diderot, Beckett não quer que o leitor reconheça Molloy e os outros no vizinho, porque Molloy e os outros fazem parte dessa “realidade inevitável” que a soberania da realidade do mundo real tende a calar. Os personagens de Beckett são reais no nível em que deixa de ser possível distinguir a realidade da ficção da realidade do mundo. Se “nada é mais real que nada”, a realidade do mundo, que por séculos foi o principal objeto de representação (e muitas vezes o único) da arte ocidental, é apenas *uma* das realidades possíveis, ocupando o mesmo nível da realidade da memória, da imaginação, dos sonhos, da alucinação, das mentiras, das aparências, das ilusões, da ficção...

O discurso da não-representação caracteriza um texto que se apresenta como texto, isto é, que recusa o dualismo real/fictício. A única realidade que pode ser discernida com segurança é que aquela peça ou aquele romance são uma peça e um romance. Se tudo é representação, a única maneira de dizer a verdade, de expressar o real, é representar a representação. Em resumo: o discurso da não-representação faz com que a representação salte aos olhos. Nesse ponto Beckett reitera a condenação de Platão da arte mimética como

---

<sup>77</sup> Em Dezembro de 1974, Beckett trabalha na produção de *Warten auf Godot* e insiste para que os atores evitem a humanização dos personagens, tudo deve ser artificial:

It is a game, everything is a game. When all four of them are lying on the ground, that cannot be handled naturalistically. That has got to be done artificially, balletically. Otherwise everything becomes an imitation, an imitation of reality... It should become clear and transparent, not dry. It is a game in order to survive. (Knowlson, 1997, p. 536).

imitação da imitação. Mas através do discurso da não-representação é possível resgatar o mínimo de dignidade ao artista, que pode contestar a realidade daquilo que representa. Em vez de imitar, a arte desafia.

A hipótese de que o único acesso ao real é a representação da representação, de fato, constitui um campo muito estreito para a criação artística. Na verdade, a solução estética encontrada por Beckett para representar o real é mais dinâmica; entre seus personagens nem todos são narradores ou atores. Porém, a forma artística é sempre colocada em evidência, seja no teatro seja na prosa. Beckett utiliza um mecanismo que ele descreve na arte abstrata: “o isolamento do objeto”. Esse fenômeno baseia-se na impreterível necessidade de o artista reconhecer a distância a que está do objeto. No ensaio “La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon”, sobre os pintores holandeses Abraham e Gerardus van Velde, Beckett defende a arte abstrata como um princípio de organização (e não de rabiscos) capaz de objetivar o objeto representado, ou melhor, capaz de colocar “a coisa em suspenso”, “a coisa morta, idealmente morta”, isto é, a coisa tal como ela é em si mesma, inacessível – “la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir” (1984, p. 126). Um bom exemplo de como esse método é adotado por Beckett em sua produção literária é a peça *Catastrophe*.

Beckett começou a trabalhar na peça no início de 1982. Nessa época, ele já havia ganhado o Nobel (1969), sua obra fora traduzida para várias línguas, enfim, era um escritor de renome mundial. Em função disso, ele foi convidado pela AIDA (Association Internationale de Défense des Artistes) a escrever uma peça para ser representada no Festival de Avignon, como parte de “Une Nuit pour Václav Havel”, o escritor checo preso por subversão pela ditadura da Tchecoslováquia. Como parte da punição, ele estava proibido de escrever. Apesar do crescente interesse de Beckett pela situação política do leste Europeu e da solidariedade por Havel, assim como por qualquer vítima de governos autoritários, ele confessa ao amigo Avigdor Arikha que o caráter não didático de sua escrita o impedia de abordar abertamente questões políticas. Mesmo assim, em 20 de fevereiro de 1982, ele inicia o segundo manuscrito da peça dedicada a Václav Havel.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Os detalhes sobre esse episódio estão descritos na biografia (Knowlson, 1997, p. 595-598) e foram discutidos no ensaio de Carola Veit, “*Catastrophe*: l’écriture anti-autoritaire de Samuel Beckett”.

*Catastrophe*, a não ser pela dedicatória, não apresenta nenhuma relação direta com o autoritarismo do leste Europeu. É uma peça sobre a tentativa de extirpar a individualidade (característica de um regime autoritário). Mas a situação de tortura pode ser aplicada a qualquer sistema político de qualquer país, ou melhor, a qualquer situação – profissional, social ou política – em que uma pessoa é subjugada por outra. A seu modo, de acordo com seu estilo, Beckett aborda a repressão do artista, mantendo a possibilidade de remetê-la aos temas mais frequentes de sua obra: a ausência de sentimento, a fraqueza acompanhada da perseverança e a impossibilidade da criação artística. No final de *Catastrophe*, o personagem torturado, com o movimento de cabeça para encarar o seu carrasco, não se dá por vencido. Esse é o momento que dá nome à peça: “catastrophe”, que pode muito bem ser uma expressão para qualificar a ascensão de um regime autoritário, é na verdade um termo técnico dos estudos literários. No teatro grego antigo, “catastrophe” refere-se à ação não concluída. O personagem da peça persiste, assim rompe com o rumo dos fatos. Com o artista resistindo à sua própria aniquilação, o desfecho de *Catastrophe* não é o silêncio nem a subjugação do personagem torturado. A ação permanece em aberto mesmo após o fim da peça.

Agora resta expor alguns exemplos do discurso da não-representação presentes em *Malone meurt*. E apresentar as últimas conclusões sobre o emprego desse estilo.

A narrativa de *Malone meurt* é iniciada por uma série de datas festivas que, em geral, celebram a esperança e a liberdade. O narrador espera sobreviver até a comemoração da data em que João Batista perde a cabeça ou ao 14 de julho, quando quem perde a cabeça é a nobreza da França. Ou pode durar até a celebração de quando Cristo se transforma diante de Pedro, Thiago e João (Transfiguração, Mateus 17:2). Ou até a entrada da Virgem Maria no céu (Assunção). No fim do romance, no entanto, predomina a desilusão. Malone acaba perdido na morte como Lemuel e os internos do São João de Deus rumam sem remos pelo mar escuro. Não só a ironia, mas também as referências religiosas ocupam boa parte desse livro. A expectativa da continuidade após a morte senão é de todo descartada é ao menos vazia. “Morrer primeiro depois ver o que acontece” é ao que se propõe o narrador logo no início. A esperança cristã acaba enlameada na pose de Macmann ou esburacada como o canino amarelo de Moll. Os símbolos religiosos e as ações dos fiéis são parodiados. Gros Louis, por exemplo, o último detentor da “maravilhosa técnica” para esquarterar

porcos, promovia a matança entre dezembro e janeiro, para celebrar o nascimento do Salvador. A Sra. Pédale preferia realizar suas práticas caridosas na semana da Páscoa, como lembrança da ressurreição de Cristo. O próprio Macmann vem acompanhado pela alcunha de Jesus Cristo, O Filho do Homem. Antes de ser acolhido no São João de Deus, Macmann vagava sob o céu limpo, até ser surpreendido pela chuva. Então deita-se de bruços, com os braços bem estendidos, cada mão agarrada a um punhado de capim. Assume esta posição para se proteger, mas a chuva aperta, Macmann ouve seu rosto e seu corpo serem castigados por gotas implacáveis, não antes de maldizer a maldita ideia de se proteger da chuva, em vez de simplesmente correr para encontrar abrigo. Ele sente o alívio de, assim estendido no chão, com os braços abertos, as pernas retas e juntas, em forma de cruz, encontrar uma causa para seu sofrimento. À medida que a tormenta não passa, poças de água se formam, a cruz humana acaba mergulhada no barro, Macmann resolve girar sobre seu corpo e começar a rolar. Um dia acorda no São João de Deus, onde chega a se arrepender por não ter conseguido escapar da caridade por toda a vida. São João de Deus é o nome do santo que funda um hospital com dinheiro de esmolas para cuidar dos menos favorecidos. Ele sofre por quarenta dias entre os loucos, após ter destruído sua livraria e rasgado suas roupas e então sair vagando pela cidade afundando o rosto na lama. A causa teria sido o sentimento de culpa aflorado por um sermão de João d'Ávila. A narrativa mantém suas referências na forma mais direta possível. Há passagens que chegam a clamar por interpretação, como a presença de Macmann no quarto 166.<sup>79</sup> Outras são previamente esclarecidas: Moll usava dois brincos em forma de cruz, o que Macmann não conseguia entender. Encoberto pelos seus grossos lábios, ela mantinha cuidadosamente encaixado um único canino intencionalmente esburacado. Quando questionada por Macmann, Moll esclarece que os brincos representam os dois ladrões e o longo canino amarelo esburacado, o sacrifício do salvador.

Essas referências religiosas são o mais forte indício do caráter antidualista da narrativa. A divisão platônica – entre mundo *numênico* e mundo *fenomênico* – exercera uma forte influência primeiro em Paulo, depois em Agostinho. A tradição cristã é fortemente impregnada de dualismos (em especial o evangelho de João): bem x mal, carne

---

<sup>79</sup> Na exegese os números e os animais são mecanismos utilizados por Deus para esconder a verdade, cujo acesso dependeria da capacidade de ouvir o “mestre interior” (Agostinho).

x espírito, corpo x alma, luz x trevas. Para os cristãos, a promessa de vida após a morte justificaria o sacrifício dessa vida. Este é inclusive um dos pedidos de Cristo: para encontrar a própria vida é preciso perdê-la; seus seguidores devem largar tudo e segui-lo, sob a expectativa da vida eterna. Esses elementos parodiados por Beckett expressam a desconfiança de uma ordem superior. Há apenas esse caos estabelecido numa única realidade multifacetada.

Et pendant des jours il [Gros Louis] ne parlait que du cochon qu'il avait expédié, je dirais dans l'autre monde si je ne savais pas que les cochons n'ont que celui-ci, ce qui ennuyait horriblement sa famille. <sup>80</sup> (p. 47).

A história de Saposcat orienta-se no mesmo sentido de estabelecer relações. Ela joga com a dicotomia corpo e mente. Pouco antes de iniciar o relato da temporada de Saposcat entre os Louis, os camponeses, Malone sente um desconforto, que o faz virar na cama. De bruços, com a cabeça contra o travesseiro, ele ouve a profusão de vozes e de sensações do seu mundo interior e sente o ritmo das dores. E após o primeiro dia de Saposcat entre os Louis, a situação presente do narrador tem um alívio: suas orelhas, das quais saem dois tufos enormes de pelos amarelados pela cera do ouvido, escutam melhor. Ele recupera a capacidade que tinha na infância de distinguir sons. Antes tudo parecia parte de um mesmo ruído. Quando retoma a história de Saposcat, este está no campo, onde abandona os cadernos para se dedicar ao convívio com os camponeses, cuja vida parece organizada em função do corpo. Os Louis vivem entre os animais, às margens do incesto, numa casa de terra batida. Vivem das plantações e dos animais que criam. Nas vezes em que Saposcat partia sem se despedir, a atenção dos Louis sobre o território, a fazenda, era digna da precisão de um animal selvagem:

Mais à bien y réfléchir, le départ de Sapo ne devait leur échapper que rarement. Car le moindre mouvement à proximité de leurs terres, ne fût-ce que celui d'un oiseau se posant ou s'envolant, leur faisait lever la tête et ouvrir grand les yeux. Et même sur la

---

<sup>80</sup> And for days afterwards he could speak of nothing but the pig he had just dispatched, I would say into the other world if I was not aware that pigs have none but this, to the great affliction of his family. (p. 227).

E durante dias, ele só falava do porco que tinha mandado, eu diria para o outro mundo se não soubesse que os porcos só têm este mundo aqui, conversa que matava sua família de tédio. (p. 35).



route, dont des tronçons étaient visibles à plus d'un mille, il ne pouvait rien se produire à leur insu, et ils savaient non seulement reconnaître les personnes qui y passaient et que la distance réduisait aux dimensions d'une tête d'épingle, mais aussi deviner d'où elles venaient, où elles allaient et dans quel but. Alors ils se criaient la nouvelle, car ils travaillaient souvent loin les uns des autres, ou ils se faisaient des signaux, tous redressés et tournés vers l'événement, car c'en était un, avant de se courber à nouveau vers la terre nourricière. Et au premier repos qui les réunissait, autour de la table ou ailleurs, chacun disait sa façon de comprendre la chose et écoutait celle des autres. Et si de prime abord ils n'étaient pas d'accord sur ce qu'ils avaient vu et sur sa signification, ils en parlaient gravement entre eux jusqu'à ce qu'ils le fussent, je veux dire d'accord, ou y renonçassent, pour toujours.<sup>81</sup> (p. 56).

A dicotomia corpo / mente é ainda sugerida pelos jogos de luz e sombra e pelas cores dos animais, na maioria pretos ou brancos. Durante o tempo em que permanece na cozinha,

---

<sup>81</sup> But it would appear on reflection that Sapo's departure can seldom have escaped them. For at the least moment within sight of their land, were it only that of a little bird alighting or taking to wing, they raised their heads and stared with wide eyes. And even on the road, of which segments were visible more than a mile away, nothing could happen without their knowledge, and they were able not only to identify all those who passed along it and whose remoteness reduced them to the size of a pin's head, but also to divine whence they were coming, where they were going, and for what purpose. Then they cried the news to one another, for they often worked at a great distance apart, or they exchanged signals, all erect and turned towards the event, for it was one, before bowing themselves down to the earth again. And at the first spell of rest taken in common, about the table or elsewhere, each one gave his version of what had passed and listened to those of the others. And if at first they were not in agreement about what they had seen, they talked it over doggedly until they were, in agreement I mean, or until they resigned themselves to never being so. (p. 232).

Pensando bem, dificilmente a partida de Sapo poderia lhes passar despercebida. O menor movimento perto de sua propriedade, nem que fosse o de uma ave pousando ou voando, fazia com que levantassem a cabeça e arregalassem os olhos. Mesmo na estrada, da qual apareciam pedaços a mais de uma milha, dificilmente aconteceria alguma coisa sem que soubessem, e eles sabiam não apenas reconhecer as pessoas que nela passavam e que a distância reduzia a uma cabeça de alfinete, mas ainda adivinhar donde vinham, aonde iam, e com que propósito. Então, eles gritavam que tinham novidade, pois trabalhavam muitas vezes longe uns dos outros, ou se faziam sinais, todos atentos e voltados para a ocorrência, pois era uma, antes de voltarem a se curvar sobre a terra mãe de todos. Ao primeiro momento de repouso que os reunisse, em volta da mesa ou outro lugar, cada um dizia como tinha entendido a coisa e escutava a opinião dos outros. E se, num primeiro instante, não estavam de acordo sobre o que tinham visto e sua significação, falavam disso, com ar solene, até ficarem de acordo, ou desistirem de consegui-lo, para sempre. (p. 41-42).

Sapocat fica num canto onde a sombra rasteja sobre seu rosto. Sempre antes de partir, uma galinha cinza (nem preta nem branca) entrava pela porta da cozinha. A dúvida do narrador é se era sempre a mesma ou se haveria outras galinhas dessa mesma cor. Certo dia, quando chegava à fazenda, Sapocat encontra Gros Louis e Edmond enterrando uma mula preta. A Sra. Louis passa por eles com as lentilhas que fora buscar no vizinho, a caminho da cozinha para preparar o jantar. A mistura será um coelho branco. O dia dos Louis termina com o debate entre a família se deve ser morto o carneiro branco (Grisette / Whitey) ou o negro (Noiraud / Blackey).<sup>82</sup> Gros Louis, que é banguelo e casado com uma prima bem mais jovem, além de nutrir desejo pela filha, quer matar Grisette. A Sra. Louis, “a única pessoa da casa que não quer dormir com mais ninguém”, e Lise, preferem a morte de Noiraud.

O problema da dicotomia corpo e mente é mais do que uma simples questão religiosa. No século XVII, será o pilar da filosofia cartesiana. Há nessa animalização do homem, presente na narrativa de *Malone meurt*, qualquer coisa que unifica o ser ou ao menos dissolve essa dicotomia. No cerne da velha carcaça que é o narrador há resquícios de uma erudição que ele não é mais capaz de articular: as noites de Kaspar Friedrich, o teto de Tiepolo em Würzburg, o colosso de Memnon, filho dileto de Aurora. Mas não há nenhuma nobreza nessa unificação, a julgar pela redução da máxima da escolástica executada pelo papagaio de Jackson: o que era antigamente sustentado pela antiga dicotomia corpo e mente, *nihil in intellectu quod non prius in sensibus*, é resumido no bico do papagaio a *nihil in intellectu*.

A criação dos personagens é mais um exemplo de como a narrativa desnuda a ficção. O primeiro sinal disso são os nomes. Malone (M-alone, da canção popular “Molly Malone”) junta-se aos demais personagens cuja letra inicial é a mesma: Murphy, Mercier, Molloy, Moran; todos começam com o “m” de mère, mother, mãe. Ou então com o “m” invertido: Watt, Willie, Winnie. Há ainda os nomes que agrupam um significado: Sapocat, “sapo” de sapere, “scat” de escatologia. Macmann, o universal filho do homem. Moll seria uma adaptação de Molly, o primeiro nome do personagem da canção? E Lemuel, remete ao livro bíblico ou ao personagem de Swift ou é um cognato do nome do autor, Samuel?

---

<sup>82</sup> “Grisette” vem de “gris” que em francês significa “cinza”. A palavra é utilizada para se referir a mulheres de baixa condição social, sobretudo aquelas que pertenciam à classe operária no século XVIII. No inglês há um jogo com a palavra “kid”, que significa tanto “cabrito” quanto “criança”.

O esforço para criar significados, entretanto, excede a composição dos nomes. Outro ponto que contribui para o jogo de sentido é o modo como a linguagem do texto está estruturada. Toda vez que o narrador tenta fazer questões ou desenvolver um raciocínio, acaba perdido entre eles sem a capacidade de concluir:

Car s'il faut avoir pour ne pas avoir eu et pour ne plus avoir, rien n'oblige à en faire étalage. <sup>83</sup> (p. 169).

A tendência é a construção de uma narrativa fechada, que enfraquece a capacidade referencial do texto. Como atribuir sentido a um enredo que se refaz durante a escrita?

Un soir où Macmann rentrait avec une branche arrachée à une ronce morte, dont il voulait faire un bâton pour soutenir ses pas, Lemuel la lui prit et l'en frappa longuement, non, ça ne va pas, Lemuel appela un gardien nommé Pat, une vraie brute quoique chétif en apparence, et lui dit, Pat, regarde-moi ça. <sup>84</sup> (p. 193).

Quando não é o enredo a ser ignorado e refeito, são as frases. Uma afirmação é imediatamente acompanhada pela negação ou por uma interrogação que desmente ou problematiza o que foi anteriormente afirmado:

Je ne vois ni champs ni montagnes. Ils sont proches cependant. Après tout qu'est-ce que j'en sais? <sup>85</sup> (p. 16).

---

<sup>83</sup> For if it is indispensable to have in order not to have had and in order to have no longer, there is no obligation to expatiate upon it. (p. 300).

Para deixar de ter, é indispensável ter e para não ter mais, ninguém é obrigado a ser mais explícito sobre isso. (p. 114).

<sup>84</sup> One evening Macmann went back to his cell with a branch torn from a dead bramble, for use as a stick to support him as he walked. Then Lemuel took it from him and struck him with it over and over again, no, that won't work, then Lemuel called a keeper by the name of Pat, a thorough brute though puny in appearance, and said to him, Pat will you look at that. (p. 314).

Uma noite, Macmann voltou para seu quarto com um galho arrancado de uma árvore seca, ele queria fazer um bastão para ajudar na caminhada. Lemuel tirou-o das suas mãos e bateu nele, longo tempo, não, assim não vai dar, vamos achar uma outra solução. Vejamos. Ah, sim, Lemuel chamou um dos guardas, um tal de Pat, um massa bruta, embora de aparência bonachona, e lhe disse, Pat, dá um jeito nisso. (p. 129).

<sup>85</sup> I do not see any fields or hills. And yet they are near. But are they near? I don't know. (p. 209).

Quand mon vase de nuit est plein je le mets sur la table à côté du plat. Alors je reste vingt-quatre heures sans vase. Non, j'ai deux vases. <sup>86</sup> (p. 18).

Tout n'est pas encore dit entre moi et – si, tout est dit. Peut-être ai-je seulement envie de l'entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n'ai envie de rien. <sup>87</sup> (p. 45).

Esses elementos constituem uma clara ruptura com o pacto entre leitor e autor como descrito anteriormente por Diderot. A verdade não está mais escondida atrás dos eventos narrados, tampouco está na superfície das palavras, no primeiro plano da narrativa. Essa ficção não carrega a verdade, mas uma inquietação. Contudo, a ruptura do pacto entre leitor e autor é apenas parcial. Malone pode fazer e refazer suas histórias desde que o leitor o aceite como narrador. Isso não interfere no efeito de escárnio da narrativa, tampouco minimiza a inquietação do leitor diante do que pode ou não ser definido, pois a realidade como parâmetro está no centro da discussão.

---

Não vejo campos nem montanhas. Mas estão próximos, no entanto. Afinal de contas, que é que eu sei sobre isso? (p. 15).

<sup>86</sup> When my chamber-pot is full I put it on the table beside the dish. Then I go twenty-four hours without a pot. No, I have two pots. (p. 209).

Quando meu urinol está cheio, eu o coloco sobre a mesa ao lado do prato. Daí, eu fico vinte e quatro horas sem urinol. Não, eu tenho dois. (p. 16).

<sup>87</sup> The last word is not yet said between me and – yes, the last word is said. Perhaps I simply want to hear it said again. Just once again. No, I want nothing. (p. 226).

Ainda não foi dita a última palavra entre mim e – sim, a última palavra foi dita. Talvez, simplesmente eu esteja querendo ouvi-la de novo. Só mais uma vez. Não, não quero nada. (p. 34).

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition*. London: Oxford University, 1971.
- ACKERLEY, C. J. & GONTARSKI, S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004.
- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- AGOSTINHO. *Comentário da Primeira Epístola de São João*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- \_\_\_\_\_ *As Confissões; De Magistro*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ALBRIGHT, Daniel. *Beckett & Aesthetics*. Cambridge University Press, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Edição bilíngüe, tradução de Ítalo Eugênio Mauro, 3 volumes. São Paulo: editora 34, 1998.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASTBURY, Helen. "How To Do Things With Syntax: Beckett's Binary-Turned Sentences in French and Their Translation Into English". *Beckett Today/Aujourd'hui* (2000). Web 22 Ago. 2012 <<http://www.ingentaconnect.com/>>
- ATIK, Anne. *How it Was*. London: Faber and Faber, 2001.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Equipe de tradução com Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Várias Traduções. São Paulo: Globo, 1992. Vol. XIII.
- \_\_\_\_\_ *Louis Lambert*. Paris: Flammarion.

- BECKETT, Samuel. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. New York: Grove Press, 1984.
- \_\_\_\_\_ *L'Innommable*. Paris: Les Editions de Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_ *Malone meurt*. Paris: Les Editions de Minuit, 1951.
- \_\_\_\_\_ *Malone morre*. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Mercier et Camier*. Paris: Les Editions de Minuit, 1970.
- \_\_\_\_\_ *Molloy*. Paris: Les Editions de Minuit, 1951.
- \_\_\_\_\_ *Molloy. Malone Dies. The Unnamable*. New York: Toronto, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. Londres: John Calder, 1999.
- \_\_\_\_\_ *The Letters of Samuel Beckett (1929-1940)*. Cambridge University Press, 2009. V. 1.
- \_\_\_\_\_ *The Letters of Samuel Beckett (1941- 1956)*. Cambridge University Press, 2011. V. 2.
- \_\_\_\_\_ *The Selected Works of Samuel Beckett*. 4 Volumes. New York: Grove Press, 2010.
- BERRETINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Arrêt de mort*. Paris: Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_ *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 2008.
- BLOOM, Harold. *Samuel Beckett*. New York: Chelsea House, 1985.
- BUTLER, Lance St. John (ed.). *Critical Essays on Samuel Beckett*. Scholar Press, 1993.
- CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire*. Paris: Seuil, 1997.
- CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*. Paris: A. Colin, 2005.
- COLLINGE, Linda. *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone Dies*. Genève: Librairie Droz, 2000.
- CONISBEE, PHILIP. *Cézanne in Provence*. In association with Yale University, 2006.
- CURTIUS, Ernst R. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec, 1996.
- DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

- EDWARDS, Michael. *Beckett, ou, le don des langues: essai*. Montpellier: Espaces 34, 1998.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Presses Pocket, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986.
- GRAVER, Lawrence & FERDERMAN, Raymond (ed.). “Georges Bataille in ‘Critique’” in *Samuel Beckett: the Critical Heritage*. New York: Routledge, 2005.
- HENNING, Sylvie Debevec. “The guffaw of the Abderite: “Murphy” and the Democritean universe”. *Journal of Beckett Studies*. N.º 10. (1983). Web 22 Ago. 2012 <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num10/Num10Henning.htm>>
- HENRY, Anne. “Proust Lecteur de Schopenhauer: le Nihilisme Dépassé” in *Presences de Schopenhauer*. Paris: Grasset, 1989.
- HESLA, David H. *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- HILL, Leslie. *Blanchot, Extreme Contemporary*. New York: Routledge, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- \_\_\_\_\_ *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- JANVIER, Ludovic. *Beckett (escriitores de sempre)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.
- JUNG, C. G. *A vida simbólica: escritos diversos*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Psicologia em transição*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- KENNER, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- KIRWAN, Christopher. *Augustine*. London: Routledge, 1999.
- KNOWLSON, James. *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1997.
- \_\_\_\_\_ and John Haynes. *Images of Beckett*. Cambridge University Press, 2003.
- KRETZMANN, Norman & STUMP, Eleonore. *The Cambridge Companion to Augustine*. New York: Cambridge University Press, 2001.

- KRYSINSKI, Wladimir. “La narration clivée. *L’Arrêt de Mort* de Maurice Blanchot” in *Carrefours de Signes: essais sur le roman moderne*. Mouton: The Hague, 1981.
- KUNDERA, Milan. *A Cortina: ensaios em sete partes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MALLARMÉ, Stéphane. “Igitur” in *Oeuvres Complètes*. Paris: Flammarion, 1983.
- MATTHEWS, Gareth B. *Santo Agostinho: a vida e as ideias de um filósofo adiante de seu tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MCDONALD, Rónán. *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*. Cambridge University Press, 2006.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.
- NEEFS, Jacques. ““Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?” Commencements chez Beckett” in *Genèses du roman contemporain: incipit en entrée en écriture*. Paris: CNRS, 1993.
- O’HARA, J. D. “Jung and the narratives of Molloy”. *Journal of Beckett Studies*. N.º7 (1982). Web 22 Ago. 2012 <<http://www.english.fsu.edu/jobs/num07/jobs07.htm>>
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1986.
- OSER, Lee. *The Ethics of Modernism: Moral Ideas in Yeats, Eliot, Joyce, Woolf and Beckett*. Cambridge University Press, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. ““An Image from a Past Life”: Beckett’s Yeatsian Turn” (2007). Web Jan. 2012 <<http://marjorieperloff.com/articles/>>
- \_\_\_\_\_ ““In Love with Hiding””: Samuel Beckett’s War” (2005). Web Jan. 2012 <<http://marjorieperloff.com/articles/>>
- \_\_\_\_\_ “The Silence That Is Not Silence: Acoustic Art in Samuel Beckett’s *Embers*” (1999). Web Jan. 2012 <<http://marjorieperloff.com/articles/>>
- \_\_\_\_\_ “Witt – Watt: The Language of Resistance/ The Resistance of Language” em *Wittgenstein’s Ladder: Poetic Language and The Strangeness of The Ordinary*. Chigado: University of Chicago, 1996.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Eleazar M. Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de vários autores. 7 volumes. São Paulo: Globo, 2003.



- RAIMOND, Michel. *La crise du roman: des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris: J. Corti, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Le roman depuis la Révolution*. Paris: A. Colin, 1981.
- REID, James H. “Malone Dies and the Impossibility of Not Saying I” in *Proust, Beckett and Narration*. New York: Cambridge University Press, 2003 (p. 117-137).
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ROBINSON, Michael. *The Long Sonata of the Dead: a Study of Samuel Beckett*. London: Rupert Hart-Davis, 1969.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin” in *Arte e Filosofia*, Ouro Preto, n. 6, pp. 13-25, 2009.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: edições Loyola, 1997.
- UHLMANN, Anthony. *Samuel Beckett and The Philosophical Image*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard, 1946.
- VEIT, Carola. “Catastrophe: l’écriture anti-autoritaire de Samuel Beckett” em *La main hâtive des révolutions*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2001.
- VOGEL, Christine. “Monsieur Teste et quelques-uns de ses précurseurs (recherche de quelques traits constants du héros cérébral; esquisse d’une évolution) in *Paul Valéry Contemporain*. Paris: Klincksieck, 1974.
- WATT, Iann. *The Rise of the Novel*. Londres: Pimlico, 2000.
- WOLOSKY, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford University Press, 1995.